Béatrice CHEVASSUS:
Ombres
York HÖLLER:
La situation présente de la musique électronique
Michael LEVINAS:
Le son et la musique
Rudolf FRISIUS:
La composition comme essai de synthèse structurelle et sémantique (*Licht* de Stockhausen).

DOSSIER IANNIS XENAKIS
Joëlle CAULLIER:
Pour une interprétation de *Nuits*
Pascal DUSAPIN:
Une filiation problématique
Jan VRIEND:
Le monde ouvert des sons et ses ennemis
Claude HELLFER:
La Méditerrannée en tempête
François NICOLAS:
"Le monde de l'art n'est pas le monde du pardon"
Iannis XENAKIS:
A propos de *Jonchaies*
catalogue des œuvres
bibliographie, discographie

CHRONIQUES

88 02 45 1625 8 - ISSN 0981 - 8642 - Distribution

ENTRETEMPS FEVRIER 1988 N° 6

ENTRE TEMPS

MUSIQUE CONTEMPORAINE

FEVRIER 1988 _ N° 6

ENTRE TEMPS

Publié avec le concours du Centre National des Lettres

COMITÉ D'HONNEUR :

LUCIANO BERIO
ANDRE BOUCOURECHLIEV
PIERRE BOULEZ
JOHN CAGE
CELESTIN DELIEGE
BETSY JOLAS
PIERRE SCHAEFFER
IANNIS XENAKIS

COMITÉ DE RÉDACTION :

ANTOINE BONNET
HUBERT GUERY
JEAN-PHILIPPE GUYE
MARTIN KALTENECKER
FRANÇOIS NICOLAS
GERARD PESSON
MARC TEXIER

CORRESPONDANTS :

ALDO BRIZZI (Italie)
JOSE-LOUIS CAMPANA (Argentine)
BERNARD FOCCROULE (Belgique)
PIERRE GERVASONI (Finlande)
MICHAEL JARRELL (Suisse)
EMMANUELLE LOUBET (Allemagne)
MOTOKO ONCHI (Japon)
JOHN REA (Canada)
MICHEL BERTHOMIER (Poitiers)
PIERRE-ALBERT CASTANET (Rouen)
JOELLE CAULLIER (Lille)
BEATRICE CHEVASSUS (Lyon)
DOMINIQUE HABELLION (Limoges)
ISABELLE HIS (Tours)
BERNADETTE LESPINARD (Grenoble)

DIRECTEUR DE PUBLICATION :

GERARD PESSON

SECRÉTARIAT DE RÉDACTION :

ANTOINE BONNET
FRANÇOIS NICOLAS

SOMMAIRE

Béatrice CHEVASSUS: *Ombres* 5

York HÖLLER: La situation présente de la musique électronique 17

Michael LEVINAS: Le son et la musique 27

Rudolf FRISIUS: La composition comme essai de synthèse structurelle et sémantique (*Licht* de Stockhausen). 35

DOSSIER IANNIS XENAKIS 57

Joëlle CAULLIER: Pour une interprétation de *Nuits* 59

Pascal DUSAPIN: Une filiation problématique 71

Jan VRIEND: Le monde ouvert des sons et ses ennemis 77

Claude HELLFER: La Méditerrannée en tempête 105

François NICOLAS: "Le monde de l'art n'est pas le monde du pardon" 109

Iannis XENAKIS: A propos de *Jonchaies* 133

catalogue, bibliographie, discographie 138

CHRONIQUES

Olivier Messiaen, l'invité du centre Acanthes (M.K.) 145
16° Rencontres internationales de Metz (M.K.) 146
François Leclère, *Premières Pierres* (J.-P. G.) 148
Serge Garant, une voix exigeante (J.J. Nattiez) 152
Revue des Sciences Humaines (J.-P. G.) 154
Iannis Xenakis: *Pleïades* (F. Langlois) 157

OMBRES

Béatrice CHEVASSUS

Il existe des idées obsédantes, elles ne sont jamais personnelles, les livres parlent entre eux, et une véritable enquête policière doit prouver que les coupables, c'est nous.
Morale de l'Apostille au *Nom de la Rose*
Umberto Eco.

« Nous sommes les nains juchés sur les épaules des géants » affirmait Bernard de Chartres. Ce sentiment si fort au XIIIe siècle qu'il s'est cristallisé en un vitrail toujours visible à Chartres — du côté sud —, serait-il devenu totalement étranger aux compositeurs-démiurges de la fin du XXe siècle, eux qui ont désiré, plus que nuls autres auparavant, faire table rase du passé? Architectes d'un nouveau monde, ils ont cru pouvoir oublier qu'ils continuaient à vivre cernés par l'ancienne cité. Mais cette cité les a parfois repris sous forme de présence citée: citation. Celle-ci comme version active du souvenir, alimente directement une réécriture.

C'est ainsi qu'un certain nombre d'œuvres ont vu le jour lors du bicentenaire de la naissance de Beethoven. Elles représentent plus qu'un simple commentaire analytique, car elles permettent, dit Stockhausen, « d'entendre un matériau ancien, préformé, avec des oreilles neuves pour le pénétrer de notre conscience musicale actuelle et le transformer »[1]. Indépendamment de Stockhausen (avec *Kurzwellen*) et de Kagel (avec *Ludwig van*), André Boucourechliev a laissé une double trace de sa lecture beethovénienne. « Si la communication avec l'œuvre n'est pas une

(1). K. Stockhausen. « Kurzwellen avec Beethoven », *Arc* n° 40. 1970.

évasion mais une action, n'est pas une contemplation mais un dialogue, moins que toute autre la musique de Beethoven ne se laisse *subir*: elle appelle notre constante réponse, notre riposte »[2]. Boucourechliev écrivit ainsi en 1963 le précieux « petit » *Beethoven* puis en 1970 une pièce pour cordes: *Ombres* (hommage à Beethoven). C'est à partir d'*Ombres* que nous interrogerons cette réplique au passé qui se constitue en citation.

Pendant longtemps la musique n'a pas conservé vivants ses momunents. A la différence de l'architecture (que l'on pense à Rome ou à la Villa Adriana) elle ne pouvait méditer sur des empreintes présentes. Le XXe siècle, pour la première fois offre en-temps et en-espace une somme de musique face à laquelle il est difficile de ne pas commettre le « péché d'historicisme »; « Toute écriture est glose et entre-glose »[3] affirme Antoine Compagnon, car les vocalises de l'écriture sont nécessairement la lecture ou l'écoute. Si un désir de réveil amnésique a hanté certains esprits (Klee, Boulez) afin que les forces d'invention ne soient pas mises en péril, il paraît cependant impossible de saccager Rome, de brûler Alexandrie. Même dans les périodes de table rase, telle l'après-guerre, l'emprunt reste un geste profondément ancré dans la pratique musicale par la circulation des matériaux, des systèmes de formalisation et de figuration[4]. Ce que la linguistique nomme « intertexte » existe en musique. Barthes dit à ce propos: « tout texte est un intertexte, d'autres textes sont présents en lui à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables: les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante »[5]

*
**

Il faut cependant faire le partage entre l'intertextualité et la citation. Pour Françoise Escal qui a consacré une étude aux compositeurs et à leurs modèles, « la citation est le jeu même de la musique » ou encore, « l'activité citationnelle est la pierre de touche de l'écriture musicale »[6]. Mais citer signifie avant tout donner rendez-vous, convoquer, désigner un témoin à la barre; *citar* c'est également faire entrer un taureau dans l'arène, le provoquer. Musicalement la citation se distingue principalement de la parodie, de la paraphrase, du pastiche. Elle advient comme apparition d'un fragment caractéristique d'une œuvre du passé, choisi pour remplir un nouveau rôle dans un cadre actuel. On peut alors se demander, face au nombre accru d'emprunts, depuis les années soixante, sur quoi se fonde ce besoin d'inscrire explicitement, par le biais de la citation, une œuvre dans une généalogie, et à quelles fins le modèle

(2). Boucourechliev. *Beethoven*: Seuil, 1963, p. 19.
(3) A. Compagnon. *La seconde main ou le travail de la citation*, 1979, p. 9.
(4) Voir à ce propos l'article de M. Lévinas « Imitation et rupture dans la musique contemporaine » in *L'imitation, aliénation ou source de la liberté*. La Documentation Française, 1985, p. 315-327.
(5) R. Barthes. « Théorie du texte ». *E.U.*, vol. 15, p. 115.
(6) F. Escal. *Le compositeur et ses modèles*. 1984, p. 11 et 13. Cet ouvrage contient une étude d'*Ombres*. Un repérage précis y est fait des fragments beethovéniens cités.

au lieu de s'absenter de la nouvelle création, s'incruste en elle. Revenons à *Ombres*, de laquelle nous pouvons penser, en parodiant Genette, qu'il s'agit de « Beethoven *lu* par Boucourechliev, Beethoven *écrit* par Boucourechliev, sans compter un troisième point de vue, peut être le plus important, Beethoven lu par nous *à travers* Boucourechliev, *en passant* ou *en prenant* par Boucourechliev »[7].

Ombres est écrite d'un seul tenant, sur une seule onde. Son articulation interne s'organise autour d'emprunts aux quatuors de Beethoven. Ceux-ci délimitent des régions qui successivement donnent à entendre des figures beethovéniennes: aux lettres B et C, le troisième mouvement du *XVe quatuor*; à E et F, le scherzo du *XVIe*; à G, le quatrième mouvement du *VIe quatuor*. Ces régions n'intègrent pas les éléments comme le ferait un collage. « A l'heure où le collage devient un moyen d'expression à la mode, il serait certes facile, trop facile de traiter les thèmes beethovéniens comme autant d'objets trouvés, mais Beethoven ne m'incite pas du tout à procéder de la sorte »[8] dit Boucourechliev. Il se démarque en effet de cette technique[9] qui a pu être celle de Ives, de B.A. Zimmermann, ou même du Stockhausen d'*Hymnen*, en mettant en œuvre trois procédés différents:

I. Il utilise un vecteur qui véhicule tous les « antefacts » (objets préformés de la culture); il le nomme « l'onde porteuse ». L'onde ténue ou extrêmement dense, varie dans tous ses paramètres (registre, timbre...), mais elle instaure toujours un temps lisse par de longues tenues. Elle n'a pas à intervenir vraiment, elle demeure, neutre ou dévorante, statique ou fourmillante. Elle assure également les tuilages entre les régions et traverse même les deux archipels (lettres J et N) comme une corde ou un bourdon. Elle ne disparaît qu'à la lettre L, ce passage étant d'ailleurs encadré par les deux seuls silences de la partition. L'absence de l'onde instaure le silence — qui ouvre et ferme la pièce —, ou le chaos, le trop de puissance, puisqu'entre ces deux blancs, à la lettre L, deux citations se superposent dangereusement. On trouve donc en l'onde une narratrice et non une figure, encore moins une « idée thématique ». Elle ne rivalise pas avec les antefacts beethovéniens sur leur terrain, elle leur permet simplement d'advenir. Elle garantit à la fois les possibilités de distinction — pour la perception — et d'intégration — pour l'unité de l'œuvre — des citations. Elle matérialise le regard, l'attention, elle n'est pas l'objet[10].

2. Boucourechliev ne juxtapose pas à plat des antefacts qui s'assembleraient en patchwork. Même si le caractère essen-

(7) G. Genette. « Flaubert par Proust » in l'*Arc* n° 79, p. 3. *Ombres* fut éditée chez Leduc en 1971.
(8) A. Boucourechliev, émission « Concert-lecture » du 23 mars 1979. Radio-France.
(9) Cette question a été étudiée par B. Sonntag dans *Untersuchungen zur Collagetechnik in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Bosse, 1977.
(10) Il existe un autre cas d'onde porteuse ou plutôt « d'onde charrieuse », dans le troisième mouvement de la *Sinfonia* de Berio, mais elle est déjà elle-même l'objet puisqu'il s'agit du troisième mouvement de la *seconde Symphonie* de Mahler.

tiel de la citation est de « se présenter comme une *intégralité fragmentaire*, close en soi, et appartenant génétiquement à une autre œuvre »[11], elle ne s'affiche pas nécessairement comme un emblème. Elle s'offre à la perception dans tous ses états : de l'ombre immergée dans l'onde au risque d'être inaudible (lettre B, troisième mouvement du *XVe quatuor*), à la figure cernée, travaillée à satiété en boucle (deux motifs du scherzo du *XVIe quatuor*).

3. *Ombres* fut écrite après les cinq *Archipels*, et deux mini-archipels sont intégrés à cette partition qui par ailleurs se déroule linéairement. Ils constituent un réseau complexe. Des thèmes beethovéniens mêlés à des matériaux neufs créent un tissu virtuel sans cesse actualisé par les interprètes[12]. L'écriture de Boucourechliev joue donc comme une force d'intégration opérant sur des intégralités fragmentaires afin de réaliser une « unité à plusieurs niveaux ». Cette unité s'appuie sur le fait que la musique est un processus qui dévoile une *énergie*. Herder (contemporain de Beethoven) et Paul Klee parlaient déjà de la musique comme d'un art énergétique (*energische Kunst*), qui est mouvement fixé et se perçoit dans le mouvement[13]. Si la formation importe plus que la forme, l'œuvre d'art s'inscrit comme l'histoire d'un déploiement d'énergie ; d'où l'idée chez Boucourechliev de l'onde porteuse. L'onde parcourt l'œuvre et la parcourant, la crée. Le frisson noté « inaudible » au tout début jusqu'à « rien » à la fin, incarne le processus d'une génèse. Les frontières de la forme sont gommées, mais il reste le mouvement vers la forme : la formation.

L'autre composante de cette énergie réside dans ce que Barthes a appelé l'aspect « scriptible » d'un texte[14]. Par extension, on dira d'une œuvre musicale susceptible d'être écrite, réécrite aujourd'hui, qu'elle appartient à la catégorie du scriptible et non seulement du lisible ou de l'audible. La citation provient volontiers de tels textes qui au « présent perpétuel » invitent au cheminement d'un lent travail de réappropriation. L'œuvre scriptible convoque un commentaire dans lequel le modèle, de représentatif devient productif. Lorsque Boucourechliev écrit *Ombres*, auprès des quatuors de Beethoven (à l'ombre des...), il ne forge « ni tout à fait une image, ni tout à fait une analyse »[15]. Commenter les quatuors de Beethoven par une telle réécriture, c'est les *ramasser* en quelques fragments. Ceux-ci représentent la pièce de laquelle ils proviennent selon le principe *pars pro toto* — la partie mise à la place du tout —, car ils sont suffisamment caractéristiques pour évoquer cette œuvre dans ses traits fondamentaux — dans le cas d'un thème soumis initialement à des variations l'emprunt

(11) Sofia Lissa. « Aesthetische Funktionen des musikalischen Zitats », *Musik Forschung*, 1966, p. 366. trad. fse. Maria Wehinger.
(12) Cf. F. Bayer. *De Schönberg à Cage*. Klincksieck, 1981, p. 175.
(13) Au sujet de Herder cf. D. Charles « Esthétique/Bilan », *Analyse musicale* n° 6, p. 7 à 13.
(14) Barthes. *S/Z*, Seuil 1970, p. 10 et 11.
(15) Ibid. p. 19.

privilégie un des états du matériau. Ce choix, qui les ramasse, permet aussi de les « étoiler » — dirait encore Barthes —, c'est-à-dire de faire exploser la cohérence compacte qui était la leur initialement, en différents fragments porteurs de sens.

En amont du commentaire se trouve la saisie de la musique comme dialogue et action, c'est elle qui permet la riposte. La connaissance de l'œuvre se fait en deux temps : celui de l'écoute et celui de la réflexion (présence-absence). La réflexion, comme pensée de l'absence, prend différentes formes : l'image, le chant intérieur, le concept. La citation serait donc du côté de l'absence puisqu'elle opère sur des réminiscences. Elle suppose un premier travail de réflexion, de séparation à partir de l'œuvre d'où elle est extraite. « La réflexion trace des distinctions, des arêtes ou des fibres (comme dans un muscle) »[16], puis les transpose dans la nouvelle œuvre comme objet trouvé, comme objet séparé. L'œuvre qui cite porte donc génétiquement l'empreinte de ces deux moments. Les nombreuses mesures d'*Ombres*, surtout à partir de la lettre M, notées « extrêmement longues » et surmontées d'un point d'orgue, semblent d'ailleurs inclure ces temps de réverbération. Elles s'accumulent à la fin de la pièce pour amortir le passage à l'absence, pour permettre à la mémoire d'opérer une récollection des événements passés. Les deux temps de l'écoute se figent dans l'œuvre citante en deux niveaux d'articulation. Mais paradoxalement, si la citation est absence du tout (pars), elle cherche à fonctionner comme présence de l'œuvre dont elle provient et comme présente à l'œuvre dans laquelle elle s'insère. Cette co-présence ne peut en réalité être atteinte que dans la co-absence qui suit l'écoute. Repérer, dans *Ombres*, le « Chant de reconnaissance » enserré par l'onde (à la lettre B), c'est évoquer mentalement le troisième mouvement du *XVe quatuor* en son absence — donc conceptuellement — mais aussi nécessairement rester attentif à *Ombres* qui se déroule. L'œuvre qui cite postule donc secrètement que les deux temps (cité et citant) sont confondus, aplatis. Boucourechliev écrit : « La métamorphose de son œuvre en nous épouse nos propres métamorphoses, comme celles des générations passées, comme celles des générations à venir »[17].

Les modalités de ces métamorphoses beethovéniennes dans la conscience de Boucourechliev sont multiples et la citation ne s'offrent pas forcément comme une saillie. De nature, elle est une scorie de la combustion du temps par l'oubli. Mais comme élément le plus résistant de l'œuvre dont elle provient, elle doit cependant être rendue malléable, puisqu'elle se trouve à nouveau engagée dans un

(16) Jeanne Vial : *De l'être musical*. Neuchâtel, 1952, p. 108.
(17) Boucourechliev. *Arc* n° 40, « Modernité de Beethoven », p. 1.

processus énergique, en contribuant à une nouvelle œuvre. Boucourechliev cite, aux lettres H et I, le quatrième mouvement du *XIVe quatuor*, la sixième variation *adagio ma non troppo e semplice*. Sa plume a buté sur deux figures : les notes répétées oscillant sur une seconde, jouées *sotto voce* au violon et l'anacrouse en doubles croches suivie d'un accent sur une noire, jouée *non troppo marcato* à la contrebasse. Boucourechliev conserve les deux emprunts dans leur registre. L'onde qui les porte est constituée d'harmoniques. La citation est perçue comme corps étranger car elle est mélodique (la seconde, l'attaque de la contrebasse) et qu'elle instaure une pulsation égale, même lorsque des isochronies différentes se superposent. L'auditeur devine qu'il s'agit d'un geste beethovénien. Il en retient surtout la pulsation. Boucourechliev tisse à nouveau ce motif à la fin de K et à M, en en variant les registres et les timbres. La citation est donc ici assimilée, à tel point qu'elle est travaillée comme un autre matériau, tissée comme un fil. Elle imprime sa marque à l'onde tout en étant presque gommée. La citation peut ailleurs se détacher comme une icône. Aux lettres E et F une cellule de cinq notes issue du scherzo du *XVIe quatuor* est répétée 52 fois. Boucourechliev cite cette cellule mais aussi le geste de l'ostinato, puisque Beethoven la répétait déjà 52 fois. L'onde évolue dans l'aigu. Des tenues puis des glissandi, un vibrato et enfin un trémolo la transforme en une « grosse note » qui libre à F une mélodie issue du même scherzo. Le trait modèle s'évapore ensuite, mais sa forte amplitude, son crépitement se sont imprimés, l'espace d'un instant, dans l'onde.

Ombres renferme enfin deux exemples de citations serties, comme on le dirait de pierres précieuses. Le premier blason est à la lettre G, il s'agit des trois accords initiaux de « la Malinconia » (*VIe quatuor*) cités textuellement. L'onde, très ténue, ne compte presque plus. L'accord de Si bémol Majeur répété sur un rythme dactylique semble être authentiquement celui de Beethoven. Boucourechliev reprend la plume de Beethoven, il réécrit « simplement », comme Pierre Ménard le faisait du Quichotte ? Illusion, puisque l'onde reprend violemment ses droits ; et si la citation se poursuit encore quelques mesures, c'est uniquement pour se souvenir d'un geste, celui des appogiatures et des sforzati. Le second blason apparait à la lettre L où, on le sait, l'onde a disparu. Seuls deux motifs s'encastrent : le début de *la Grande fugue* et celui du septième mouvement du *XIVe quatuor*. Boucourechliev a modifié ces deux figures ; elles restent cependant parfaitement identifiables. Boucourechliev n'emprunte pas à Beethoven un profil mélodique, mais une articulation, une énergie, une pulsation, des gestes préformés qui s'inscrivent dans un temps que lui-même qualifierait d'« autoritaire ». La citation lui permet d'actualiser ce temps orienté et strié, d'en rendre sensible l'écoulement, alors que l'onde non-autoritaire demeure lisse.

L'ultime métamorphose et la plus spécifique du style de Boucourechliev est l'archipel[18]. Des deux mini-archipels que renferme *Ombres* l'un est situé aux deux tiers de l'œuvre, l'autre presque à la fin. Des seuils très nets marquent chaque fois la mise en place du processus. Le premier archipel advient après une compression de registre, l'onde se figeant en une « grosse note » autour de ré dans le registre médian. Le second est précédé d'un accord de onze sons joué double forte et résolu dans la nuance piano sur un mi, métaton, qui se transforme en note pivot.

La nuance générale (*pp* à *mp*) et la superposition des motifs qui s'agencent librement ne permet la mise en relief d'aucun d'entre eux ; elle est d'ailleurs proscrite par le compositeur. Tout est noyé, bien que discernable, dans un fourmillement stable, instaurant un temps à la fois lisse et ductile. Boucourechliev morcèle, disperse, masque les emprunts et y mêle des figures qui lui sont propres. Les archipels se referment en se resserrant sur leur note pivot. On ne saurait dire de certains motifs nouveaux si Beethoven y imprime sa marque ou si Boucourechliev sculpte du Beethoven.

Il peut y avoir *osmose* entre le texte cité et le texte citant. Le modèle apporte aussi les techniques de métamorphose qui lui seront appliquées. L'archipel n'existait-il pas déjà en puissance chez Beethoven, à travers deux caractéristiques essentielles : l'ouverture et l'improvisation. Il n'est pas question ici d'ignorer d'autres sources auxquelles Boucourechliev a pu se référer dans ce domaine : Eco, Mallarmé, E. Brown..., ni de lire l'histoire à l'envers, mais de signaler des gestes communs, puisque Boucourechliev s'est, quant à cette œuvre, placé dans une perspective généalogique. En écrivant son article « Transmutations »[19], Boucourechliev cherchait déjà, dans les *Variations Diabelli* et dans leurs esquisses, les traces de l'œuvre permutable en ses parties. Il note à ce propos qu'au début de la 32e variation, une esquisse porte la mention *vielleicht so anfangen* (peut-être commencer comme cela). Une telle indication laisse à penser que le temps est « virtuellement réversible », la linéarité narrative, la logique gauche-droite, dépassées. Or tous les derniers quatuors, qui constituent la grande majorité des emprunts d'*Ombres*, sont postérieurs aux *Diabelli*. Le temps virtuellement réversible

(18) Déjà dans *Archipel II* pour quatuor à cordes, en 1968, Boucourechliev citait l'*op. 132* de Beethoven.

(19) In *Arc* n° 40, p. 49 à 56. Ici p. 53. Sur cette question voir aussi les Entretiens de Berio avec R. Dalmonte p. 92 et 93.

appartient à une « forme *virtuellement* ouverte » pour Boucourechliev[20]. L'idée même de forme se complexifie. Elle se « définit comme un champ de probabilités, comme un réseau de structures aux rapports multiples, variables, mobiles, éventuels, qu'un « opérateur » (pour reprendre le terme de Mallarmé) — c'est l'interprète — projette sans cesse diversement dans le temps »[21].

Cette forme coïncide étrangement avec la structure de la mémoire, avec celle de l'inconscient du compositeur, de l'interprète, de l'auditeur. L'archipel actualise, en son déroulement, le processus de remémoration.

L'archipel et son modèle renvoient aussi à l'*improvisation* beethovénienne, territoire d'expérimentations et de variations infinies, aujourd'hui aboli. Les archipels restituent en partie cette liberté à l'interprète, « d'actes musicaux spontanés, imprévisibles et fugaces »[22] puisque « chacun peut jouer et répéter toute figure de son choix, écrite sur n'importe quelle portée (sans pour autant être obligé de tout jouer) »[23]. Quand une telle consigne est respectée simultanément par plusieurs instrumentistes (11 ou 9, la contrebasse puis les violoncelles tenant la note pivot), l'interprétation-improvisation excède de beaucoup la simple variation. L'archipel assure ainsi au matériau beethovénien prélevé un devenir inédit, qui n'est jamais l'ultime. Chaque fragment est amené à remplir une tâche inattendue, due à des rencontres fortuites. L'ensemble aboutit à une forme infiniment complexe. L'archipel centré sur sa note évoque la « barbe-à-papa » autour de son bâton ; les motifs s'y enchevêtrent, s'y enroulent élaborant une structure unique.

L'archipel enfin, stimule chez l'interprète une lecture et une audition actives, afin qu'il opère des choix et qu'il règle ses interventions en fonction de celles des autres. La citation se dédouble alors en deux phases: un premier prélèvement effectué par Boucourechliev sur l'œuvre beethovénien, suivi d'un deuxième effectué par les interprètes à partir du premier. Les métamorphoses s'encastrent comme des poupées russes, le procédé de la citation se multiplie et se condense.

*
**

On peut constater avec *Ombres* qu'une des premières conséquences de la pratique citationnelle est la perte de ce qu'on pourrait appeler le *temps unique*. En présence de la citation, perçue comme corps étranger bien sûr, le temps se diffracte — comme un rayon de lumière tombant sur un prisme —, il s'articule en strates ressenties comme telles.

(20) Ibid. « De ces formes actuelles *délibérément* ouvertes se rapproche, de façon troublante, la forme *virtuellement* ouverte des Diabelli ».
(21) Ibid. p. 56.
(22) Ibid. p. 49.
(23) *Ombres* p. 24-25 et 36-37.

L'énergie ne se déploie plus en un élan unique, des interférences se créent entre faire et refaire. Le temps unique se brise car écrire veut aussi dire réécrire, créer se souvenir. L'œuvre citante instaure donc un *temps en spirale*, en cercle qui cependant se déplace. L'archipel rend bien compte de ce paradoxe, puisqu'en tant que forme ouverte il pose le temps vécu comme irréversible et qu'il se conjugue également au souvenir qui perdure. Le temps de la spirale — de l'Eternel Retour, des livres qui parlent entre eux — est donc celui d'une totalité perdue, éclatée, dont la cohérence est semblable à celle qui lie les étoiles à l'intérieur d'une même constellation.

La pratique de la citation ne correspond pas, *Ombres* le prouve, à une simple imitation mais à un désir de souvenir, à une anamnèse ; c'est en ce sens qu'elle se distingue d'autres formes de réécriture. Cette anamnèse reste cependant inféodée, dans le cas d'*Ombres*, à la volonté de produire une œuvre nouvelle, pensée comme cadre d'apparition des fragments empruntés. Ce qui prime indubitablement c'est l'écriture comme actuelle. Mais vouloir se souvenir permet aussi de mesurer *la distance* qui sépare cette écriture de son lieu d'origine, tout en nommant ce lieu comme un point d'ancrage, une terre, une maison. Citer c'est aussi redonner chair à un souvenir et, occasionnellement, se replier sur un lieu de naissance. Les trois accords de *la Malinconia*, retranscrits dans toute leur texture, entre guillemets protecteurs, ne sont-ils pas explicitement une manière de se placer au principe d'une pensée ?

La citation musicale compte autant comme contenu que comme *stratégie*. Elle doit certes être reconnue comme antefacts, provenant d'une composition déjà achevée, caractéristique d'un style révolu et exploitée en tant que telle. Le succès au jeu de devinettes, l'identification exacte, dépendent en dernier ressort de la culture auditive de l'auditeur. Mais la citation comme stratégie, permet aussi au compositeur de refaire des gestes tombés en désuétude ou même proscrits. Dans *Ombres*, Boucourechliev utilise très nettement la citation pour réintroduire des mélodies aux profils déterminés, obsédants, alors que la musique de l'après-guerre avait fait table rase de toutes ces figures narratives. Il choisit aussi des fragments qui installent un *pas* régulier (la sixième variation du quatrième mouvement de l'*op. 131*, le troisième mouvement de l'*op. 132*), et actualisent un temps strié.

La citation, outre une anamnèse volontaire, serait donc une manière de jouer avec l'irrefoulable, « d'évoquer des souvenirs obsédants de vérité » ajouterait Boucourechliev.

Chez Mahler déjà, la citation charrie ce qu'il n'est plus possible de dissimuler, c'est-à-dire la « rumeur de l'Histoire » : boue et or. Pour Boucourechliev, elle met en scène une présence qu'il ne peut exorciser. La citation n'est donc pas simplement l'impureté dans le bel édifice, elle en est aussi le pressentiment. Elle crée une concaténation de sens qui opère en amont du tissu le plus récent, étant entendu que le sens n'est pas une signification, mais un excès d'être qui subsiste comme trace dans l'image de l'œuvre absente. La chaîne comprend plusieurs maillons : le sens de l'œuvre actuelle, le sens de l'œuvre dont l'antefact est originel, celui du choix de l'antefact — le filtre significatif de la rumeur de l'Histoire —, celui de l'antefact dans l'œuvre nouvelle, celui de l'œuvre nouvelle marquée par l'antefact. Le bénéfice virtuel de cette mise en perspective est de provoquer, par accumulation de sens, une réinscription dans l'Histoire. Il est aussi de fonder un sens collectif sur une assise élargie — peut-on dire sur une mémoire commune. Il est enfin d'éprouver les possibilités ultimes d'un matériau préformé extrait de son contexte.

Néanmoins la citation ne constitue pas le corps de l'écriture musicale. Citer ne peut être mis à la place d'écrire. L'écriture de Boucourechliev était une réalité avant *Ombres*, et même si l'onde en semble une épure, elle tisse, dans un mouvement qui lui est propre, l'œuvre entière. La citation ne représente donc pas une manière d'écrire, mais une manière de penser, d'être qui n'entrave pas forcément le dévoilement d'énergie.

La citation n'est qu'occasionnelle, entre amnésie et anamnèse le compositeur la choisit comme lieu d'expression de ses racines. Il dépose, le temps d'une œuvre, les armes du démiurge et confronte les gestes qui lui sont propres aux pressentiments qu'en avaient ses prédécesseurs. Pour l'auditeur, la citation joue encore plus le rôle d'image lorsqu'elle s'insère, comme texte cité dans un texte citant avec lequel elle a des liens d'opposition ou de ressemblance. La concaténation de sens est ici d'autant plus réussie qu'*Ombres* s'avère capable de réinscrire Beethoven dans une modernité perceptible en ancrant celle de Boucourechliev dans ses origines. Les deux mini - archipels jouent à cet égard un rôle particulier comme centre de processus. Ils sont auto-citations autant qu'emprunts. Ils parviennent à citer les deux styles à propos d'un même procédé et à fondre un système de figuration dans l'autre. *Ombres* devient ainsi un « point de vue » sur l'œuvre entier de Boucourechliev, nous possédons une clé de plus pour sa perception. Citer serait alors démasquer momentanément

la présence des géants sur les épaules desquels nous sommes juchés, retourner, le temps d'une œuvre, au pays natal.

Hölderlin aussi savait que

« Le navigateur retrouve avec bonheur son fleuve paisible. Au retour des îles lointaines où il s'est enrichi... »

Die Heimat (Le Pays natal)

LA SITUATION PRÉSENTE DE LA MUSIQUE ÉLECTRONIQUE[1]

York HÖLLER

1. Traduction de la version complète de l'article paru en allemand sous le titre « *Zur gegenwärtigen Situation der elektronischen Musik* » dans « *Oesterreichische Musikzeitschrift* », septembre 1984.
2. Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Francfort 1959, paru en français sous le titre « *Le principe espérance* », Gallimard.
3. Arnold Schoenberg, *Stil und Gedanke, Aufsätze zur Musik: Gesammelte Schriften*, Band I, Francfort 1976.
4. Ernst Bloch, « *Zur Philosophie der Musik* », Francfort 1974: en français dans le recueil « *L'esprit de l'utopie* », Gallimard 1977.

Dialectique du son

« Toute pensée est dépassement ».[2] En vertu de quoi l'art est toujours nouvel art[3], nouvelle expression. Laquelle advient difficilement sans nouveaux moyens d'expression. L'un des plus importants de ceux-ci, et même « le » moyen par excellence et le plus authentiquement musical, est le son. Alfred Lorenz déjà (dans « Geheimnis der Form bei Richard Wagner. Le secret de la forme chez Richard Wagner ») faisait cette remarque instructive, que les autres composantes musicales sont dérivées d'arts voisins: la mélodique de la rhétorique, la rythmique de la danse. Ainsi, la recherche d'une expression musicale nouvelle a toujours été et restera toujours inséparable de la recherche d'un langage sonore « ... de sorte que naisse, de l'harmonie d'une sensibilité nouvelle, une expression riche de symboles ».[4]

Le renouvellement des relations harmoniques chez Schubert, le solo de cor au début de l'ouverture d'*Obéron*, l'accord de *Tristan*, le solo de flûte au début du *Prélude à l'après-midi d'un faune*, les « abois » des cors dans la *Danse des Adolescentes* du *Sacre*, l'étirement des flots sonores électroniques au début de *Kontakte*, faisaient éclore un nouveau timbre, annonçaient une ère nouvelle. Cette

constatation, aussi inattaquable que lapidaire, doit pourtant s'accompagner de quelques restrictions. Ainsi, Bloch déclare, clair et net: « La bonne nouveauté n'est jamais aussi entièrement nouvelle qu'il n'y paraît »[5]; il n'est peut-être pas inutile pour illustrer cette thèse de rappeler la remarque de Ravel à propos du *Sacre* — remarque reprise, de manière significative par Stravinsky lui-même dans « Poétique musicale »: « la nouveauté du *Sacre* ne résidait pas dans l'écriture, dans l'instrumentation, dans l'appareil technique de l'œuvre, mais dans l'entité musicale »[6], c'est-à-dire dans le résultat de l'interaction de toutes les composantes. Certes, nous ne sommes nullement dispensés de nous montrer inventifs en matière d'« écriture », d'« instrumentation », d'« appareil technique » — et le jeune Stravinsky fut un parangon dans ces domaines —; mais cette volonté doit être subordonnée au but: l'avènement d'une entité musicale chargée de nouvelles impulsions expressives. En cela, s'applique au son ce que j'écrivais dans la notice servant d'introduction à mon œuvre *Schwarze Halbinseln*: « Le son en tant que tel a peu de valeur, ce n'est qu'en fonction du contexte musical et de sa destination à une expression désirée qu'il trouve son importance et prend tout son poids. D'autre part, se limiter à des timbres ou à des alliages sonores éculés conduit la plupart du temps à un appauvrissement proportionnel dans les couches plus profondes de la musique. »[7]

Dialectique de la musique électronique

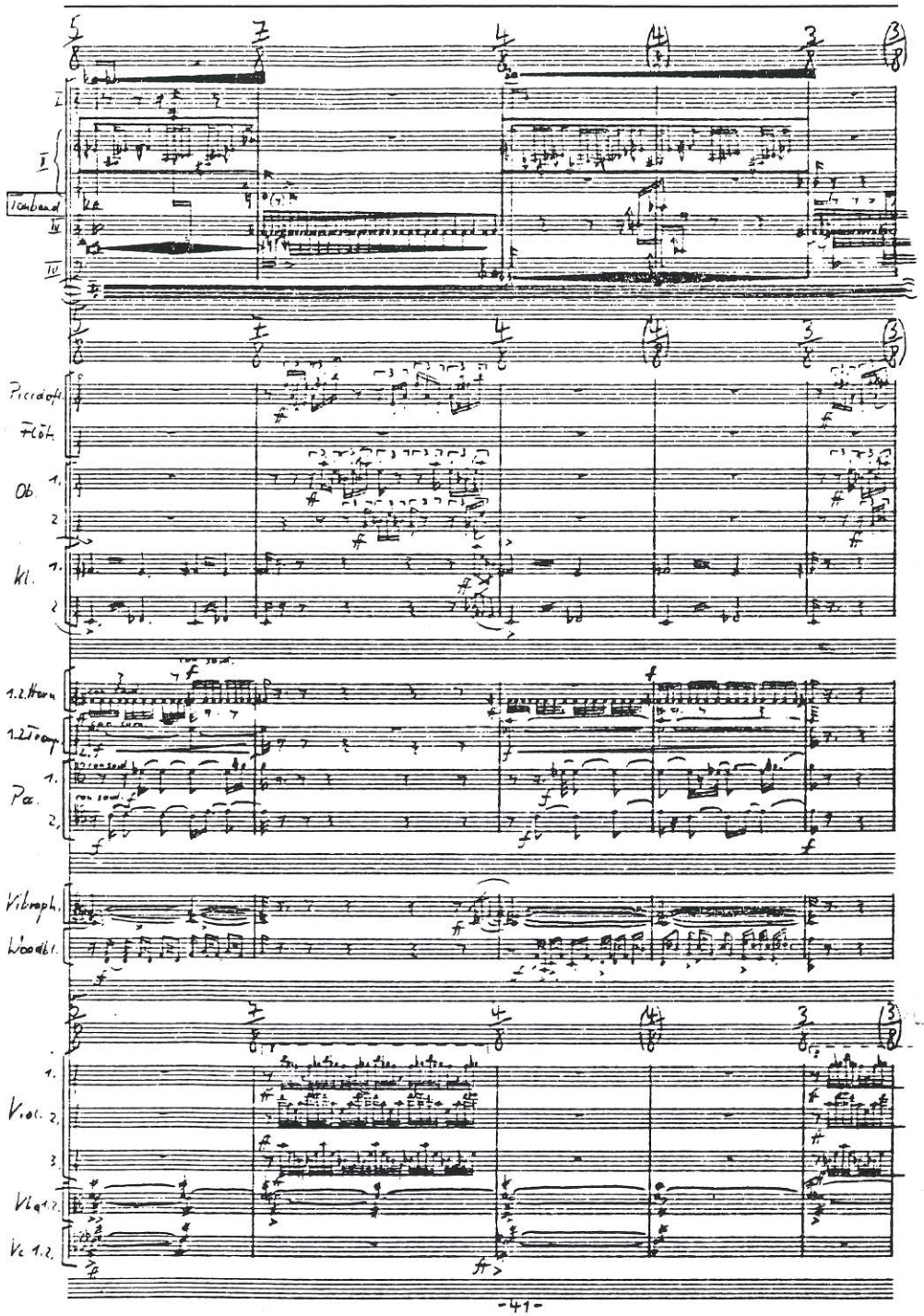
Mais, pour autant, il m'apparaît indéniable que l'électronique converge avec des développements intérieurs à la musique... la chose même répond à un besoin qui s'est manifesté dès le début dans la nouvelle musique instrumentale, en particulier dans l'idée d'une « mélodie de timbres ».[8]

A la suite d'un concert-débat, au cours duquel j'avais plaidé de façon nettement engagée pour la cause de la musique électronique, un compositeur allemand de renom, de l'ancienne génération, avait émis l'opinion que ce mouvement était en fait déjà mort d'épuisement, et s'en rapportait au désintérêt à son égard de la nouvelle génération (à laquelle du reste, à l'instar de Bernd Aloïs Zimmermann en son temps, j'estime appartenir, même si c'est en tant qu'un des plus « vieux ».) D'un seul coup, il m'apparut qu'il existe selon toutes les apparences une entente tacite, une sorte de confrérie largement dépassée (si je puis me permettre), qui a trouvé à s'exprimer dans les diverses modes de ces dernières années (« Nouvelle simplicité », etc.), mais qui, surtout, fonde ouvertement son unité dans ce qu'on appelle communément l'hostilité à la technique (« Technikfeindlichkeit »). Dans ce chœur, des représentants de « camps » musicaux opposés font très audiblement entendre leurs entrées: voilà qui laisse songeur et suscite les interrogations. Certes, le scepticisme se répand largement envers toute forme d'idolatrie du progrès tendant à considérer automatiquement toute nouveauté comme positive. Cette attitude critique, approuvable en soi, ne devrait pourtant pas nous conduire à l'aveuglement: un studio équipé d'ordinateurs n'est pas un réacteur atomique ni un laboratoire de manipulations génétiques ; c'est pure bêtise que de se répandre en comparaisons de ce genre, mâtinées d'idéologie.

Ainsi — il y a de cela quelques années — figuraient au programme du festival de Donaueschingen plusieurs pièces incluant l'électro-acoustique. Lors de la rencontre de compositeurs qui s'ensuivit, je fis ironiquement la prédiction que la critique, très certainement, trouverait là matière à flatter cette hostilité à la technique toujours en mal de sympathie. Il y eut de quoi rire: le lendemain, le compte-rendu d'un grand quotidien posait le plus sérieusement du monde la question (pleine d'une feinte inquiétude) de savoir si le mouvement écologique ne devrait pas commencer à investir la musique. Pourtant, concernant ces œuvres, d'autres questions auraient été plus pertinentes; par exemple celles de la maîtrise structurelle, de l'éloquence musicale et aussi du niveau de qualité sonore, si étroitement reliée à l'expression.

Nous touchons ici au point nodal, la question de la qualité des sons électro-acoustiques. La musique électronique est très jeune, son histoire n'a que trente ans. Le développement des instruments de l'orchestre classique jusqu'au point de maturité sonore et technique actuelle a demandé plusieurs centaines d'années. Dans le même temps nos oreilles se sont affinées. Ainsi se sont des références qui valent également pour la musique électronique. A la complexité des sons instrumentaux doit correspondre une complexité équivalente des sons électroniques. Ce qui, naturellement, ne veut pas dire que les sons instrumentaux doivent être imités le plus fidèlement possible. La question est bien plutôt de comprendre le son en tant que phénomène complexe, en tant que processus — les sons « naturels » ne restent jamais en repos, se meuvent constamment — et de reporter ces découvertes sur la synthèse sonore. Plus le son électronique sera riche, vivant, « naturel », plus grand sera son pouvoir expressif.

5. Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*.
6. Igor Stravinsky, *Musikalische Poetik*, Mainz 1949; en français sous le titre: *Poétique musicale*, Librairie Plon, 1952.
7. *Programmheft zu Musik der Zeit II*, Westdeutscher Rundfunk, Köln 1982.
8. Theodor W. Adorno, *Musik und neue Musik* in: *Quasi una fantasia, Musikalische Scriften II*, Francfort 1963. Paru sous le même titre chez Gallimard, 1977.



Le problème de la synthèse des sons

Avec la technique de studio « classique » des années cinquante, le niveau de qualité dont il a été question ne pouvait s'obtenir — et encore, jusqu'à un certain point — qu'au prix d'une dépense considérable en travail et en temps. C'est là une raison supplémentaire d'admirer les merveilleuses « respirations sonores » vers le début de *Kontakte* ; ce sont elles qui, en leur temps, m'ont définitivement acquis à la cause de la musique électronique.

Les systèmes analogiques, nés ultérieurement, et surtout les plus importants, ont apporté quelque allègement (davantage d'oscillateurs, de fitres, etc. et en tant que véritable nouveauté le principe de la commande de tension) ; mais ils continuent de souffrir de la banalité des spectres sonores qu'ils délivrent et de quelques autres insuffisances qui rendent difficile le travail sur la complexité du son dont j'ai parlé plus haut. Dans les faits, on n'arrive à des résultats intéressants qu'au prix de perpétuelles transformations, déformations, modulations — le cas échéant en partant de sons instrumentaux « concrets ». Pour moi, le critère en matière de sons obtenus synthétiquement est précisément qu'ils ne ressemblent pas à des sons « synthétiques ». (Cette exigence vaut dans une moindre mesure pour l'électronique « live » — dont nous aurons à reparler — car dans ce cas le son de synthèse se mêle jusqu'à un certain point au son des instruments « naturels », ce qui rend son manque de vie plus supportable.)

La dernière et intéressante étape dans cette évolution est l'ordinateur. Il dispose d'un système à la fois ouvert sur tous les côtés et complexe. Tous les spectres possibles peuvent être synthétisés et mis en mouvement de n'importe quelle manière, ceci avec la dernière précision.

Ainsi, à franchement parler, je tire une certaine fierté de ce que nous avons réussi (j'associe ici mes collaborateurs d'alors à l'IRCAM) à mettre sur la bande de *Résonance* des sons d'une grande ductilité, d'un trait plein de vie, des transitions de timbre extrêmement subtiles, en un mot des constellations sonores qui, pour manquer sans doute d'effets spectaculaires, n'en sont pas moins « nouvelles ».

Ici, quelques mots sur le thème des sons « spectaculaires » ne seront sans doute pas déplacés. Autant ils ont pu être applaudis avec enthousiasme dans les années soixante, pendant la phase de ce qu'on a appelé les « compositions de timbres », autant ce qui subsiste de ces barbouillages apparaît aujourd'hui niais et superficiel. Mais de cela il y aurait

```
hautbois                    OB6.INS

basson
cor anglais

comme OB5.INS, mais avec modulation périodique d'amplitude

instrument : ZOB1

instruments ZOB2-ZOB6 : OB6.ORC

caractéristiques : AM - COM - 1/4

paramètres:
        p3      pitch
        p4      amplitude
        p5      table d'onde
        p6      micro-intervalle en 1/4 de tons
        p7      rise
        p8      dec
        p9      move
        p10     freq. base de la serie
        p11     vitesse du tremolo (en Hz)              (nil=0)
        p12     df

liste-note :
zob1 0 .8 re3 20000 obd4 0 .03 .1 p3 re3 6 ;
zob1 0 .8 re3 20000 obd4 0 .03 .1 p3*2 re3 7 ; < octave


exemple : partition OB

ZOB1 0 1 68 ; < serie : 1'25 (10 notes de .125")
P2 NUM/.061;                < duree
P3 NOTES/ Q(D4/D/ EF/D/CS/CS/ D/DS/E/EF/D/E/ F/E/EF/GF/F/
GF/F/E/E/EF/F/EF/ D/E/F/E/EF/F/EF/D/CS/D)/2 X @Q;        < pitch
P4 20000;                   < amplitude
P5 lit/OBC4;                < table d'onde
P6 NUM/R (0/1/0/1/0/1/0/1/0/0/1/1/0/0/1/1/1/
0/0/1/0/1/1/0/ 1/1/0/0/1/1/0/1/1/0)/2 X @R;      < 1/4 tons
p7 .03;                     < attaque
p8 .05;                     < chute
p9 move/4.165 277,495;      < variation de la hauteur
p10 cs4;                    < note la plus basse de la serie
p11 7;
P12 DF NUM/1000.25;
END;
TEMPO /60;
RUN;

.r music 25
*mus:obc6.tab
*ob5.ins
*x.scr
```


quelque enseignement à tirer, ne serait-ce que de nous autoriser à un certain flegme dans nos opérations d'alchimie sonore présentes ou à venir.

Du reste, à frayer avec l'ordinateur, le flegme est de rigueur. Car il a ses défauts, qu'on ne doit pas taire. L'espèce utilisant le système « en temps non-réel », en particulier, se signale par une remarquable lenteur. Des temps d'attente de plusieurs heures pour obtenir la synthèse de quelques secondes de son ne sont pas rares. Mais d'autre part « Hippopotamus » — c'est le surnom que nous avons donné à l'ordinateur PDP 10 à l'IRCAM — peut aussi travailler tout seul pendant la nuit. Le lendemain, plusieurs cas peuvent se présenter: soit — si l'on a de la chance — on retrouve la structure sonore au grand complet, ce qui arrive malgré tout rarement et ne manque pas de donner lieu à de véritables ovations ; soit la structure sonore se déchire quelque part vers le milieu, ce à quoi il peut y avoir des douzaines de raisons différentes, lesquelles restent cependant la plupart du temps inélucidées ; soit on ne retrouve rien du tout, parce qu'une faute s'est glissée dans le programme ; ou encore — et c'est le plus infâme — il s'est produit dans une structure impeccable par ailleurs un « clic »: un des quelque 25 000 « samples » par seconde au moyen desquels est construit le son a sauté hors du rang, ce qui produit immanquablement un petit craquement électronique qui rend toute la structure inutilisable.

Dans ces occasions vous revient tristement à l'esprit ce mot d'on ne sait quel grand homme, selon lequel toute grande invention serait dans une large mesure le fruit de la patience, on serre les dents et on recommence à zéro.

Mais on ne doit pas surévaluer les douleurs de l'enfantement nécessairement liées au développement de toute nouvelle technique. Ainsi, depuis peu, une nouvelle génération d'ordinateurs est déjà en activité à l'IRCAM, qui travaillent bien plus rapidement et sûrement. Les plus riches d'avenir sont sans aucun doute ceux qu'on appelle systèmes « en temps réel », dont fait partie la machine 4X construite par Giuseppe di Giugno.

Les raisons en sont évidentes: la volonté de produire des sons nouveaux, inhabituels, présuppose la possibilité d'expérimentation. Comme, pour ma part — et j'en suis sur ce point d'accord avec Stockhausen par exemple — je ne reconnais comme moyen de régulation et dernière instance dans le jugement des sons que mon oreille, je tiens le développement de systèmes qui permettent une intervention directe de l'écoute pour nécessaire et urgente. Ce qui

explique aussi une attitude réservée, à mon sens justifiée — ainsi celle de Stockhausen encore — envers les systèmes en temps non réel. Qu'on n'aille pas croire que la composante précisément la plus « sensuelle » de la musique, le son, se puisse en pure abstraction calculer à la table! La chose est possible s'agissant d'autres aspects de la musique: processus formels ou structurels, suites rythmiques complexes, dispositions différenciées dans l'espace, etc. Mais à cet égard, on n'est encore arrivé qu'à peu de résultats convaincants.

Quant à l'utilisation de l'ordinateur en vue de produire de la « musique par ordinateur », laquelle, planifiée selon des « règles du jeu » apparentées aux cryptogrammes, sonne en fin de compte comme une sorte de musique de cirque hypersérielle, elle me paraît plus que douteuse.

Je remarque que la musique « sérielle » par exemple — je songe à des pièces comme *Pli selon pli, Les soldats, Mantra* — est devenue en quelques sorte de plus en plus « humaine », et il serait dans un certain sens absurde de vouloir renverser cette tendance par le biais de l'ordinateur. Reste valable ici ce que j'ai déjà dit à propos des synthétiseurs: moins la musique composée par ordinateur « sent » l'ordinateur, meilleur est le résultat.

En ce sens, il n'y a pas de contradiction dans ce que j'avance: nous avons besoin de l'ordinateur, et il est temps que les studios électroniques allemands en soient équipés et que de nouveaux appareils voient le jour. Mais nous n'avons nul besoin de « compositeurs par ordinateur », ni surtout d'idéologues de l'ordinateur, mais de compositeurs, de spécialistes de l'acoustique, du « Software » et du « Hardware » et — certainement pas en dernier lieu — de quelques personnes influentes s'engageant *par pur intérêt pour la chose*.

Les problèmes de l'électronique en direct

Il y a douze ans, je réalisai ma première œuvre purement électronique (*Horizont*) après avoir composé plusieurs œuvres de musique de chambre et une pièce d'orchestre (*Topic*). Les années suivantes, la recherche de solutions au problème (esthétique) du mélange des sons instrumentaux et électroniques fut au premier rang de mes préoccupations et est même devenue à un certain point de vue une caractéristique stylistique de ma musique.

Le premier résultat fut *Tangens* (1973) pour trois instruments dont les sons sont transformés par deux synthétiseurs. Cette pièce est musicalement et techniquement extrêmement difficile d'exécution, la première audition — restée à ce jour la seule — ressemblant à une déambulation sur le fil qui à n'importe quel moment aurait pu aboutir à la chute. Pourquoi? Ceci est un problème de caractère général: des transformations différenciées des sons, devant aussi bien être placés rythmiquement (par exemple en synchronisme parfait avec le jeu des instrumentistes) que précisément exécutés dans la balance sonore exigent d'exceptionnelles qualités de concentration et de compétence de la part des personnes qui servent aux appareils électroniques. La chose est rendue plus délicate encore par la relative imprécision qui est le propre de (presque) tous les synthétiseurs. Même à employer des modèles semblables, et pour la même mise au point, les résultats varient souvent sensiblement.

Le simple fait que pour une composition donnée il faille utiliser un type donné de synthétiseur ne facilite pas les éventuelles exécutions ultérieures (avec d'autres ensembles, d'autres équipements). Tout ceci reste valable, tout au moins jusqu'à présent, pour toute intervention « live » de l'ordinateur. *Répons* de Boulez — qu'au reste je ne considère pas comme une œuvre grandiose — ne peut être joué qu'au moyen de l'ordinateur 4X de l'IRCAM, sans compter une débauche de personnel, de moyens techniques et financiers.

Mais ces arguments d'ordre technique et pratique ont moins de poids à mes yeux que l'argument immanent à la musique: la différenciation sonore, le niveau de qualité sonore dont nous avons plus haut esquissé les critères. Pour parler clairement: réaliser une bande d'environ vingt minutes avec des sons électroniques me demande en moyenne un temps de trois mois à raison de sept ou huit heures de travail quotidien en studio. Il est parfaitement évident qu'on ne peut arriver à un résultat seulement approchant « en direct », au moment de l'exécution. Dire, comme on le fait parfois, qu'on a bien conscience de l'indigence du résultat sonore, mais qu'on a la satisfaction d'être « en direct », s'apparente à la politique de l'autruche.

Ce n'est pas une raison, bien au contraire, pour renoncer à continuer dans cette voie — comme le font par exemple le compositeur suisse Thomas Kessler ou Luigi Nono — de sorte que dans cinquante ou cent ans nous puissions produire *tous* les sons en direct, y compris ceux qui nécessitent aujourd'hui le travail en studio. Un jour, j'en suis sûr, l'extraordinaire richesse du monde sonore de l'électro-

acoustique se déploiera directement dans la salle de concert, les sons les plus excitants, les plus colorés et les plus subtils y seront possibles.

Mais avant d'en arriver là, il nous faudra travailler dur, et longtemps.

Quelques problèmes pratiques d'exécution

Je ne sais pas si la question abondamment discutée de l'exécution de pièces uniquement sur bande sera jamais résolue, et je ne me risquerai pas à faire dans ce domaine la moindre prédiction. C'est pourquoi je me contenterai de faire état sans ambages des principes à observer dans tous les cas où des instruments, voire un grand orchestre, sont associés à la bande magnétique:

I) Les instrumentistes (s'ils ne sont pas dirigés), le chef (si l'ensemble est dirigé) doivent impérativement prendre connaissance de la bande magnétique en même temps que du matériel d'exécution. Ce sont les éditeurs qui doivent y veiller.

2) Les haut-parleurs, qu'ils soient situés latéralement ou derrière les musiciens, doivent être placés assez haut pour émettre au-dessus de leurs têtes. Ceci autant pour faciliter la clarté d'émission des sons électroniques que pour épargner les oreilles des musiciens.

3) Au chef doit être attribué un haut-parleur pilote, sur lequel sont groupés tous les canaux de la bande, qu'on placera à côté de son pupitre. C'est au chef de décider du niveau sonore souhaité.

4) Dans le cas où le compositeur n'est pas personnellement aux commandes, c'est à un *musicien* qualifié de prendre en charge le travail de la balance d'intensité entre l'orchestre et les sons sur bande. En cas de doute, c'est le chef qui en dernier ressort décidera de la balance.

5) L'expérience prouve que les musiciens, sitôt qu'ils entendent des sons émis par haut-parleur, tendent à jouer plus fort. Il faut absolument, et d'entrée de jeu, lutter contre cette tendance. C'est la bande qui doit être adaptée au niveau sonore de l'orchestre et non l'inverse.

Traduit de l'allemand par Hubert GUÉRY

LE SON ET LA MUSIQUE

Michaël LEVINAS

Le musical ne saurait être ramené aujourd'hui à la question pourtant essentielle de la maîtrise du son (décomposition et recomposition). Maîtrise technique des composantes physiques du son qui ne devraient pas être confondues avec la signification musicale du phénomène sonore. Cette confusion est d'autant plus importante lorsqu'elle s'étend aux rapports entre la forme et le son dans l'œuvre musicale, alors que l'ordre intérieur de ce « timbre/harmonie » serait l'élément déterminant de toute l'organisation de cette œuvre. Cet « embrassement » de la totalité de l'œuvre semblerait nouveau. Il est possible grâce à la technologie qui apporte calme et raison à la composition des timbres. Le matériau paraît abordable et malléable. Il est devenu, en réalité, tout-puissant, et semble ne pas pouvoir se dégager d'un certain mimétisme avec l'électronique classique. Certes la maîtrise du son et de l'acoustique permet, de par leur définition précise, un grand nombre de variations par l'informatique. Cette démarche définit une écriture — dimension importante oubliée des vieux studios électro-acoustiques.

Mais qu'est-ce donc que le « Musical »?

L'analyse s'est toujours révélée impuissante à répondre à cette interrogation et à inspirer l'élaboration de l'œuvre. Je me demande si le dogme du son pour le son ne mène pas à cette même impasse, car ce « son » devient pure qualité et réalité objective. Ainsi nous pourrions dire que le son devient musical lorsque cette qualité et réalité objective devient aussi indétermination, ambiguïté, parce que suggestion, comme s'il y avait un « au-delà » du son dans le son.

Le « musical » ne saurait se tenir dans le simple contenu de cette réalité objective du son, mais il viendrait réveiller de multiples possibles dans cette réalité. Le son deviendrait autre que chose que le son. Cette ambiguïté deviendrait l'essence du musical et du poétique, ouverture d'un vrai espace de l'imaginaire pour le travail de composition.

Toutes ces questions nous amènent à considérer avec une vigilance sans cesse renouvelée la nécessité interne et la complexité des structures qui s'installent dans l'œuvre musicale en cours de composition, entre le matériau et le modelage de la forme.

Le spectralisme a engendré des œuvres importantes, et nous ne saurions enfermer *Désintégrations* de Tristan Murail ou *Partiels* de Gérard Grisey dans les limites du « matériau — sonorité ».

Mais certaines théories et des manifestes musicaux se méprennent, semble-t-il, sur les véritables orientations de ce courant et ramènent le son à sa compréhension technique, à son élaboration. Des rôles si exclusifs et astreignants dans la méthodologie de la mise en composition de ces familles de sons nous renvoient paradoxalement à la combinatoire franckisme/d'indysme, à la fascination de l'harmonie à la française et aux froides constructions d'un avatar de la pensée sérielle.

Un rapport aussi formel rendu possible par la considération du matériau comme fait dominant entre micro et macrostructures me semble encore appartenir en ce sens à la sensibilité structuraliste de la musique contemporaine des années soixante.

Dès 1974, l'auteur de ces lignes a suivi une voie parallèle au courant spectral tout en travaillant à l'élaboration des timbres par l'électro-acoustique de cette époque, en utilisant les progrès de la technique. Il s'agissait de chercher dans la vibration du son une suggestion d'ébranlement dramatique, sans que cet ébranlement se réduise pour autant à un mouvement vibratoire. Ce mouvement vibratoire en question devait avoir une vertu d'expression,

comme si le son était plus que l'événement physique du son !. Seule la mise en vibration par sympathie d'un autre corps vibratoire par le son donnait ce sens de l'ébranlement. Il s'agissait « d'accuser » l'espace dans les composantes du son et dans la forme de l'œuvre.

La pièce *Appels* est sortie de cette recherche. Chaque instrument à vent mettait en vibration le timbre d'une caisse claire. Le timbre de la caisse claire résonnait proportionnellement à la dynamique du son. La couleur générale de l'orchestre était une amplification et un mixage de sons non tempérés produits par une technique particulière de trémolos de pistons. Le bruit blanc des caisses claires et le souffle de la flûte étaient supportés par une pédale de vibration d'un gong également amplifié. La musicalité du son semblait naître de l'expression dramatique d'appel du cor et du silence qui suivait. La forme assez évidente de l'œuvre s'est trouvée dans l'impossibilité de répondre à un appel. *Appels* c'est donc une incantation d'appels. Le public avait été frappé à la création par le timbre parasite des caisses taxé souvent de son sale. Il s'agissait pour moi d'une sonorité très proche du souffle humain qui se retrouvait enfin dans l'instrument à vent !

Dès cette œuvre, j'avais le sentiment qu'il n'est pas possible d'avoir prise sur l'invention musicale en bâtissant toute une composition sur les dimensions du son en lui-même. Comme si les modèles électro-acoustiques traditionnels étaient encore trop proches, trop prenants et trop influents. J'ai travaillé tout au long de ces années sur une écriture instrumentale qui permettait de révéler — grâce à la technique électronique — de nouvelles dimensions de l'expression vivante de l'instrument considéré comme un prolongement du corps. Je construisais du même coup de nombreux modèles accoustiques.

Cette approche particulière du son sur un mode instrumental[1] semblait libérer dans un premier temps mon langage musical du modèle électronique. Ce modèle — tout en ouvrant l'infini possible du son — appelait à certaines limites d'invention musicale. La différence entre instrument et électronique était posée, mais l'instrumental pouvait être varié par l'électronique. La recherche électronique devait en tenir compte. Cette mutation du monde instrumental par la technique ne s'est pas limitée aux petites formations. L'orchestre entendu comme une foule avec son potentiel de violence incontrôlable était aussi pour moi un terrain d'exploration privilégié. Mais il était hors de question de transformer en direct cette masse instrumentale, et il ne s'agissait pas des Ring-modulators de *Mixtur* de Stockhausen.

(1) Michael Levinas, « Qu'est-ce que l'instrumental », conférence prononcée en 1982 à Darmstadt, Revue *Siècle* n° 4, printemps 1987, éditions de l'Allée.

En 1979, seule la bande électro-acoustique en surimpression sur un orchestre pouvait réaliser cette idée un peu utopique de l'amplification jusqu'à l'exagération d'une foule vivante, presque animale. Je parle ici de l'*Ouverture pour une fête étrange.*

Cette œuvre, par sa forme, s'apparente à un poème symphonique onirique avec des sous-titres insolites: *La foule acclame la colonne du vent, foule à genoux, irruption des oiseau dans la salle, chœur lointain des pélerins.* Elle frôle en réalité déjà la question de l'opéra, remise à l'ordre du jour par cette mutation de l'instrumental par l'électronique, comme si l'instrument était un masque vocal en puissance. Je ne ferais pas ici l'inventaire des travaux qui ont jalonné ces années de recherches. La technologie a souvent été brusquée et pliée à l'impératif instrumental. Cela n'a pas été sans distorsions et retards dans la perfection des réalisations.

J'évoquerai, pour terminer, le thème de « l'envol » extrait de *La Conférence des oiseaux,* opéra de chambre.

Une huppe convoque tous les oiseaux du monde à une grande conférence. Elle les harangue pour partir à la recherche du Symorg, aventure religieuse et quête de dieu. Après plusieurs envols stoppés par la lâcheté des oiseaux, tout le monde se décide à partir et qu'autorise les vallées désertiques. Peu survivront à l'arrivée au Symorg — lieu infernal dont l'entrée est gardée par des anneaux. La huppe d'une voix presque enfantine demande pardon aux survivants de l'aventure métaphysique qui n'est peut-être qu'une profonde illusion. Dans cet opéra, l'électro-acoustique poussera très loin l'hybridation entre la voix et les instruments, à travers l'allégorie de l'oiseau. C'est en achevant la partition de cette œuvre que je me suis rendu compte à quel point le thème de l'« envol » était central ! Il était la raison d'être du spectacle.

Ce thème joué par le cor et un petit ensemble utilise à la fois l'écoute de l'espace, de la vibration par sympathie, et le recours au monde instrumental ainsi qu'à l'électronique.

Il se trouve que le thème de l'envol réalise une synthèse entre des modes d'écriture de contrepoint traditionnel (canons à l'unisson et marches harmoniques) et l'invention d'un « timbre — harmonie » en particulier. Il exprimerait la sensation de l'apesanteur. Cette page de *la Conférence des oiseaux* est l'illustration du rapport que nous avons pu établir entre les possibilités d'une technologie et les règles traditionnelles de l'écriture et du temps que met une idée musicale à s'articuler. L'origine de cette idée musicale

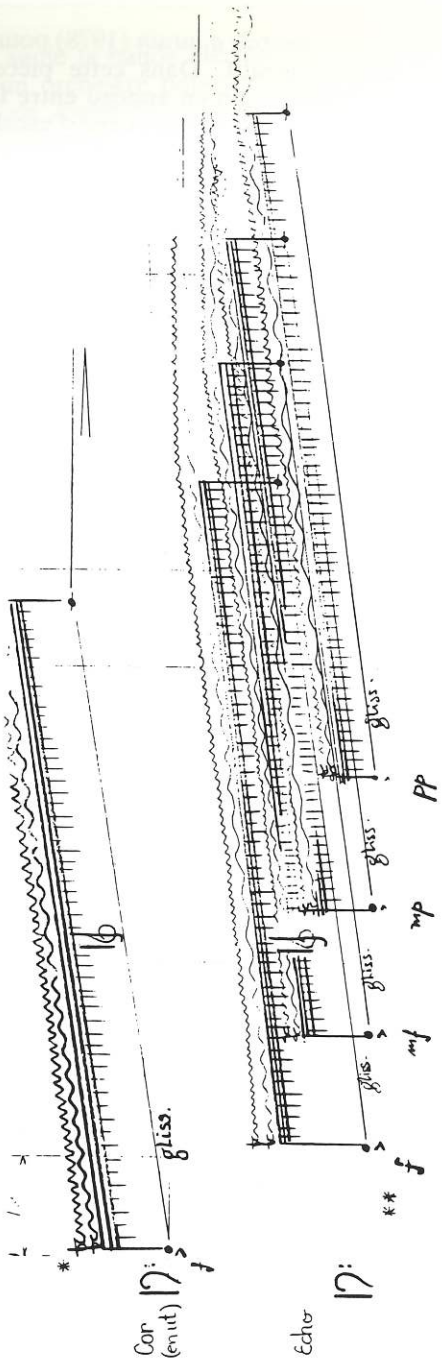
remonte à *Voix dans un vaisseau d'airain* (1978) pour flûte, cor et soprano, avec dispositif. Dans cette pièce, une marche harmonique (modulation en anneau entre la flûte et la voix évoquant la profondeur d'une cage d'escalier) et des appels en trilles de pistons de cor, de caisse claire réverbérée électroniquement devraient suggérer les cris d'une femme qui monte dans l'escalier pour retomber au fond de la cage à la fin de chaque période. Ensuite, dans la *Voix des voix* (1984) avec des « délais électroniques », j'inscrivais une montée chromatique de cor. Cette fois-ci, je renonçais à la mise en vibration par sympathie.

Je faisais dans cette pièce la jonction entre la réverbération utilisée dans *Voix dans un vaisseau d'airain* et l'écho qui nécessite une recherche rythmique. En effet, les sons « conservés » dans le module d'écho (réglé pour une certaine durée) disparaissent ensuite en fonction du taux de réinjection (feedback) et des rythmes que l'instrumentiste joue. Tous les paramètres (temps d'écho, taux de réinjection, rythmes et nuances de l'écriture instrumentale) restent fixés. Une balance de diffusion entre l'amplification du son direct par un micro et le « retour écho » était très soigneusement recherchée. Il en résulte des formations de grappes sonores qui se dissipent progressivement pendant que se constituent les grappes suivantes selon un processus du tuilage. Le « timbre-harmonie » semblait évoluer selon un « processus diagonal ».

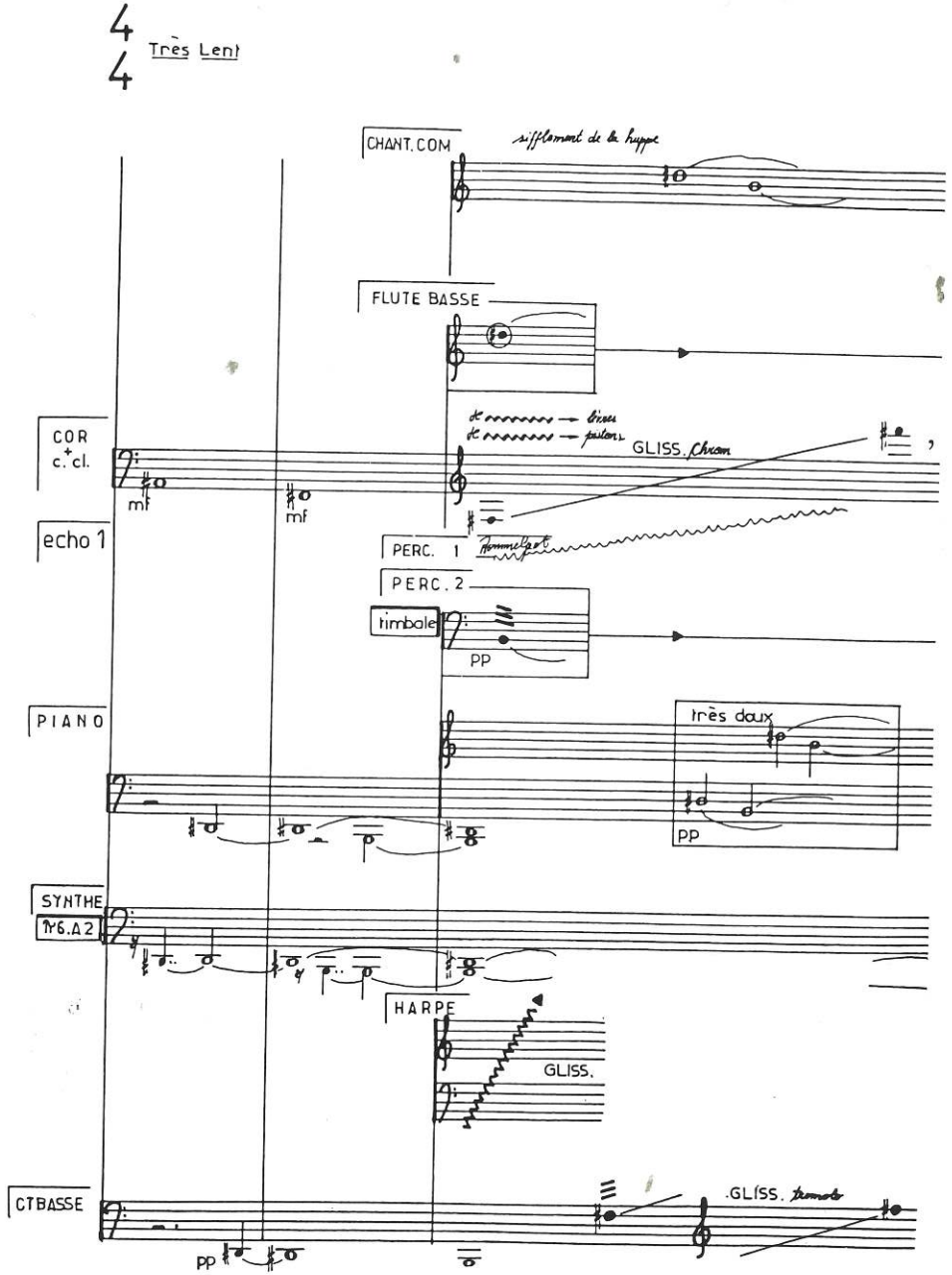
Mais un timbre qui n'entrait pas en vibration par sympathie avec un corps sonore me semblait retourner à certaines platitudes du modèle électronique des années soixante. Les redondances évidentes du traitement par un seul module d'écho m'ont vite obligé à une recherche beaucoup plus complexe des rapports entre rythme, espace et son.

Dans la *Conférence des oiseaux,* le retour à la caisse avec ses fréquences parasites et son bruit blanc, l'utilisation de mes trémolos de pistons inventés dans *Appels,* redonnaient à cette gamme chromatique un sens vraiment musical. Le son semblait s'élever dans les hauteurs et suggérait un mouvement d'apesanteur, comme je l'ai déjà expliqué.

Mais tout un travail de conception rythmique passant par la multiplication d'échos ou de durées différentes et les répartitions spatiales, dut être réalisé. Ainsi, le contrepoint traditionnel (marche harmonique, gamme chromatique, canon, écho, structures rythmiques complètes) se trouvait rejoindre l'utilisation d'une technologie élaborée. Ce double acquis était nécessaire pour l'invention d'un timbre complet qui se développe et se déploie tout au long de l'œuvre. (Ex. 1).



Exemple 1



Exemple 2

En démontant les structures d'écritures du thème de l'envol, on perçoit une trame formelle de tout l'opéra, que ce soit dans le traitement des « voix de montagnes » du deuxième chapitre (où les mots lancés dans les vallées désertiques sont captés dans les rythmes saccadés de balles de ping-pong) à différents points de l'espace (Ex. 2) ou à l'arrivée prés du Symorg, lieu sacré protégé par les anneaux de feu.

Dans la partition, il s'agit bien sûr d'anneaux acoustiques. La technologie devient en quelque sorte une mise en scène du son. La voix de la huppe est prise avec le cor dans des systèmes d'échos aux durées très rapprochées. Une écriture en sauts d'octaves crée un timbre jamais entendu tout au long de l'œuvre. L'accélération du rythme et des échos constitue ce que l'on appelle en écriture classique une strette. Ici, il s'agirait d'une « strette tournante ».

Une fondamentale soulignée par le cor et l'ensemble instrumental accentue cette impression d'envol des timbres et des oiseaux dans le spectacle. Il s'agit certes d'une expérience amorcée magistralement dans le prélude de l'*Or du Rhin* de Wagner et d'un rapport pour moi essentiellement musical entre le visuel et le sonore. La marche harmonique baroque et les vapeurs du Rhin ne sont pas que des métaphores d'époque !
En parcourant un travail de recherche qui s'étend de la pièce *Appels* jusqu'à la *Conférence des oiseaux* ou les *Réciproques* (œuvre écrite pour le Groupe Vocal de France), il me semble que dans ces efforts musicaux pour réveiller le matériau sonore se définit progressivement une certaine idée de l'opéra et de la théatralité du son. Peut-être l'ambiguïté du « musical » que nous évoquions plus haut est-elle déjà le propre de la voix[2] ?

La voix humaine diffère fondamentalement du son qui est simple donnée objective.

Cette même différence vaudrait pour l'instrumental, son provoqué par l'humain et qui en ce sens s'apparente à la voix. Ne s'agirait-il pas d'un nouveau post-sérialisme ouvrant des perspectives dans l'informatique musicale ?

(2) Danielle Cohen-Levinas, *La voix au-delà du chant*, éditions Michel de Maule, Paris, 1987.

LA COMPOSITION COMME ESSAI DE SYNTHÈSE STRUCTURELLE ET SÉMANTIQUE

Karlheinz Stockhausen et son projet compositionnel *Licht*[1]

Rudolf FRISIUS

Parmi les compositeurs connus de notre siècle, Karlheinz Stockhausen est en somme le plus connu des inconnus. Son œuvre est presque entièrement accessible : l'on donne la musique de Stockhausen dans tous les continents. Presque toutes ses œuvres ont été enregistrées par les radios, voire sur disque, et publiées de surcroît en partition. La littérature sur Stockhausen est très étendue ; à côté de quatre volumes rassemblant les textes de Stockhausen lui-même, on trouve plusieurs monographies, nombre d'analyses diffusées à la radio, et des publications journalistiques à perte de vue, qui parlent du compositeur ou de sa musique. Comme on dispose par ailleurs de commentaires verbaux de Stockhausen (interviews, analyses, communication, cours), conservés en abondance, on pourrait supposer qu'il ne reste plus guère de questions importantes le concernant auxquelles on n'aurait déjà trouvé de réponse, ou que l'on pourrait trouver aisément au vu d'une documentation aussi riche. Ce qui est remarquable en particulier, c'est l'exhaustivité avec laquelle Stockhausen n'a cessé de débattre les problèmes de son métier ; on pourrait croire que sa pensée musicale a dû trouver une large diffusion — non seulement parmi les spécialistes, qui étudient les partitions et les

1. Paru dans *Neuland/Ansätze zur Musik dei Gegenwart*, volume 2 Bergisch Gladbach 1982.

théories de Stockhausen, mais aussi parmi les amateurs intéressés, qui ont lu les interviews et les textes accompagnant les disques, qui ont rencontré Stockhausen et sa musique dans des émissions de radio ou de télévision, ou des conférences publiques.

Malgré cette quantité d'informations, il ne faudrait pas cependant ignorer qu'il existe également un « Stockhausen inconnu » — un Stockhausen qui, selon certains, a tellement évolué au cours de sa carrière de compositeur qu'on ne peut s'en faire une image cohérente ; un Stockhausen qui irrita même ses disciples les plus convaincus, lesquels préféraient la plupart du temps un « ancien » Stockhausen, historiquement fixé et prévisible, à l'« actuel », marqué toujours par ce que cet actuel avait d'incertain (beaucoup d'amateurs de la musique contemporaine respectent des œuvres comme *Zeitmasse, Gruppen* ou le *Chant des adolescents*, mais beaucoup d'entre eux estiment que la musique du compositeur, plus tard, aurait considérablement perdu de la qualité qu'elle avait au milieu des années 50 — et pour ce qui est de fixer exactement ce « plus tard », les opinions divergent encore considérablement).

C'est avant tout le Stockhausen des années 70 qui a semé quelque perplexité dans le rang des ci-devant disciples. Il développa alors un langage musical où beaucoup ne reconnaissaient plus le compositeur des années 50 et 60 (plus exactement : dans lequel ils ne retrouvaient plus les qualités essentielles du Stockhausen plus jeune). Quelques-uns seulement se demandaient si les pièces récentes ne jetaient pas également une lumière nouvelle sur ses œuvres anciennes — ou, pour nommer une problématique plus vaste, si les nouvelles œuvres ne pouvaient éclairer des transformations plus générales de toute l'évolution de la musique récente.

On attend encore des analyses approfondies de la soi-disant césure dans l'évolution musicale de Stockhausen, et qui indiquerait une coupure plus décisive : est-ce que la musique s'est transformée à partir de 1968 aussi radicalement qu'à partir de 1917/1918. Est-ce que ces deux césures seraient comparables dans leur signification — et même pour ce qui est de leur fonction de « seconde » césure, complémentaire (dans la seconde moitié de notre siècle, l'émancipation de la musique produite de manière « technique » avait précédée, dans la première, celle de la musique « atonale ») ? Est-ce que la musique des années 70 se serait engagée dans une direction comparable à celle des années 20 (que l'on constatera avec satisfaction ou regret — selon l'attitude que l'on adopte vis-à-vis des innovations musicales déjà anciennes et qu'une évolution ultérieure

tendait apparemment à révoquer) ? Est-ce que cette mutation musicale, jadis comme naguère, ne dépassait pas les différents courants stylistiques, fussent-ils en concurrence ? Est-ce que le retour vers des formes d'expression connues, comme on la trouve dans la première moitié du siècle non seulement chez Stravinsky, mais aussi chez Schönberg et ses élèves, est-ce que ce retour n'est pas de nouveau un dénominateur commun, qui rassemblerait non seulement Kagel et Stockhausen (peut-être même Xenakis), mais encore des compositeurs orientés apparemment de façon tout à fait différente, comme par exemple Wolfgang Rihm ? (Et si cela s'avérait, la raison n'en serait pas d'ailleurs obligatoirement qu'après l'époque de l'après Schönberg et l'après Webern, les temps seraient venus pour une renaissance de Ives : la musique de Ives doit être interprétée selon un rapport tout à fait différent à la tradition et à l'évolution — musicale ou extramusicale, en particulier en ce qui concerne la sociologie de la musique — que dans la majeure partie de la musique moderne, fût-elle d'avant-garde ; il ne faut pas chercher dans la musique de Ives des évolutions en arrière, comme on les trouve même maintenant dans celle d'un expérimentateur radical jadis, John Cage.)

*
**

Dans les années 50, Stockhausen a développé de multiples alternatives aux ordres compositionnels et expressifs traditionnels : ses pièces « ponctuelles » (comme *Kreuzspiel* ou *Spiel*) semblaient liquider entièrement les paramètres classiques de l'harmonie, du rythme, de la mélodie et de l'instrumentation en une musique faite de « points ». Ses *Etudes électroniques* I et II se détachent radicalement de la pratique musicale ancienne, liée à l'interprétation *live*, et même de l'idéal d'un son « vivant », mesurable à l'expérience instrumentale ou quotidienne (comme cela valait encore auparavant pour la musique concrète d'un Pierre Schaeffer ou d'un Pierre Henry). Les prémisses à partir desquelles le jeune Stockhausen s'était présenté au début des années 50 au public paraissaient viser une dissolution totale du langage musical et de la pratique musicale traditionnelle. Et peu de personnes remarquèrent alors que Stockhausen cherchait toujours à contrebalancer également cette évolution dans ces œuvres initiales et ses modèles théoriques (avant tout dans sa pratique compositionnelle ; de manière un peu moins évidente dans ses réflexions théoriques) : les fondements de la théorie et de la technique compositionnelle étaient soumis à des modifications qui permettaient — fût-ce même occasionnellement

au moyen d'antithèses non véritablement intégrées — un retour vers les possibilités anciennes: vers l'interprétation *live* (au même moment que les *Etudes* furent écrits les *Klavierstücke* V à VIII), vers un texte musical plus « ouvert », à interpréter de manière variée (dans le second cycle des *Klavierstücke*, puis dans les œuvres instrumentales aléatoires comme *Zyklus* et *Refrain*), un retour vers un matériau sonore « connu » ou « vivant », de l'expérience acoustique quotidienne (dans le *Chant des adolescents* l'enregistrement des voix de garçons qui complètent le matériau purement électronique, dans *Kontakte* l'intégration entre couleurs électroniques « inconnues », et couleurs instrumentales, « connues »). C'est surtout dans ses œuvres instrumentales que Stockhausen est vite revenu vers les catégories anciennes de l'harmonie et de la mélodie (de manière très sensible dans la cantate *Momente*, une des œuvres-clefs des années 60). Même dans ses compositions produites de manière technique, Stockhausen admit peu à peu non seulement des sonorités reconnaissables, mais même des constellations musicales connues, voire des enregistrements de musiques préexistantes comme matériau de départ (le folklore des différents continents dans *Telemusik*, les bruits et les différents hymnes nationaux dans *Hymnen*, la musique de Beethoven dans *Stockhoven-Beethausen-opus 1970*, une version à part de la composition-processus *Kurzwellen*). Enfin, Stockhausen tenta même de rétablir au moyen de sonorités synthétiques des ordres courants dans la musique instrumentale, comme les accords de douze sons dans la région russe de *Hymnen*, ou les mélodies dodécaphoniques produites de manière électronique (sur le synthétiseur A 100) dans la partie de bande de *Sirius*. Si bien que la tentative de réconcilier les techniques élaborées pendant les années 50 avec celles que la technique sérielle avait voulu remplacer ne devait pas se faire attendre: avec le travail thématique et motivique. Ainsi la composition avec des structures sérielles (comme Gottfried Michael Koenig par exemple continua à la développer pour aboutir maintenant à des programmes compositionnels commandés par ordinateur) fut modifiée chez Stockhausen selon une perspective entièrement différente: Stockhausen en vint à une nouvelle édition sérielle d'une composition monothématique, plus tard même polyphonique et pluri-thématique, ordonnée selon une « super-formule ». Des « formules » comme les mélodies initiales de *Mantra, Inori* et *Harlekin* ou les douze mélodies de *Tierkreis* ont été canonisées par Stockhausen dans son projet le plus ambitieux à ce jour, le cycle de *Licht* commencé en 1977, où ces mélodies sont citées en des endroits marquants. Elles

s'inscrivent alors dans le contexte d'une musique développée à partir d'une « super-formule » en trois couches, ce qui ajoute des dimensions supplémentaires à ses possibilités expressives et symboliques: les mélodies et les superpositions se présentent dans les nouvelles pièces de Stockhausen comme des allégories, par exemple de galaxies, des heures du jour, des saisons, de caractères ou de principes mythiques; ainsi les trois formules composant la superformule de *Licht* symbolisent le principe de la contradiction (Lucifer), le principe de Dieu-Sur-Homme (Michael) et le principe médiateur, féminin (Eva).

*
**

Le cycle de *Licht* est conçu comme la tentative d'intégrer l'unité dans la multiplicité — ou, inversement, la multiplicité dans l'unité — non seulement dans la conception d'une structure sérielle, mais également de l'articuler comme figure (*Gestalt*) — même si elle échappe aux modes de perception traditionnels. Et ceci est obtenu pour une bonne part grâce à une construction qui s'oriente en premier lieu selon des *constellations sonores* (des *constellations de chiffres*, comme on les trouve transposées, dans *Gruppen* ou *Zyklus*, de la dimension élémentaire des hauteurs à d'autres paramètres, restent, dans la conception formelle globale de *Licht*, déduites et secondaires.)

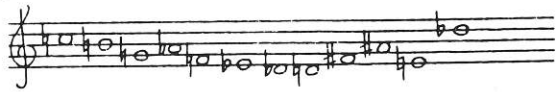
Les trois « formules » qui sont la base du cycle (dans leur constellation polyphonique comme « super-formule ») peuvent être interprétées dans un contexte analytique traditionnel comme *séries dodécaphoniques*. Ceci s'impose également dans le cadre de l'évolution sérielle à l'intérieur de l'œuvre de Stockhausen: dans les agencements de hauteurs chez Stockhausen, des structures sérielles consistant dans la variation de petites cellules d'intervalles, sur le modèle du *Concert* op. 24 pour neuf instruments de Webern, ne jouent qu'un rôle exceptionnel, comme dans l'*Etude électronique* No.1; même la conception de la série comme réservoir de constellations variables d'intervalles, centrale chez Schönberg, ne joue qu'un rôle secondaire chez lui. En revanche, il faut mentionner des configurations spéciales, comme des séries comportant tous les intervalles (dans *Gruppen* par exemple) ou des concaténations de séries rappelant la technique des tropismes de Hauer (par exemple dans le *Klavierstück* I). Ils ne suffisent guère cependant à expliquer certains rapports importants dans la pensée des hauteurs chez Stockhausen (et surtout sa nouvelle phase dans la composition avec les « formules »): en règle générale, les suites de douze sons chez Stock-

hausen exposent, si elles sont employées mélodiquement dans une pièce, des *figures* (Gestalten) mélodiques fixes, avec des caractéristiques le plus souvent constantes.

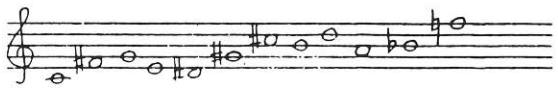
Ce qui frappe alors, c'est que pour Stockhausen, il est plus important que la figure apparaisse entièrement et soit reconnaissable plutôt que de respecter la loi de non-répétition et de suppression des sons à l'intérieur du total chromatique qu'elles exposent. Comme les séries se suivent plusieurs fois *sans transposition*, on retrouve certaines fois une clôture qui ramène après la douzième note de nouveau la note initiale. On peut déjà remarquer ceci dans une pièce ancienne, *Formel*, que Stockhausen a permis d'exécuter seulement vingt ans après sa composition, en 1971 — après l'achèvement de *Mantra*, une partition dodécaphonique néomélodique, où il retrouve en somme les techniques de *Formel*.

Dans *Mantra*, on rencontre une modification décisive de la technique dodécaphonique, qui s'ébauche déjà dans des œuvres antérieures (non seulement dans *Formel*, mais aussi dans *Choral* par exemple) : la série de douze notes devient une série de *treize* notes en revenant à la fin à la note initiale. Ainsi se conjuguent la totalité chromatique et la clôture tonale — comme en une synthèse de la conception dodécaphonique de Schönberg et de la conception tonale de Hindemith, visant une tonalité élargie aux douze sons.

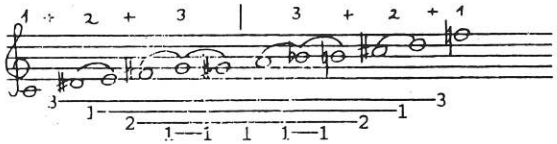
La série de treize sons peut-être définie en somme comme série dodécaphonique « *sur-complète* » ; par ailleurs, il existe dans la musique de Stockhausen des formules que l'on pourrait qualifier de séries dodécaphoniques *incomplètes* (où le total chromatique n'apparaît pas entièrement). Une telle série est par exemple à la base de la formule de *Harlekin*. Un son du total chromatique y est omis, alors qu'un autre revient deux fois, constituant une « fausse » série dodécaphonique à la fois « sur-complète » et incomplète. En cela, Stockhausen renoue d'une part avec sa conception des formes négatives et positives, développée déjà dans les années 60, établissant que des places vides, des trous à l'intérieur d'une constellation peuvent être significatifs dans la construction ; d'autre part, une formule comme celle de *Harlekin* montre clairement une tendance vers une tonalité, caractéristique surtout des formules « sur-complètes » : le son répété apparaît à deux octaves différentes ; le tabou de l'octave, si puissant dans la musique sérielle est donc levé dans la construction :



On trouve en revanche dans les compositions récentes avec formules des exemples où toutes les notes d'une série restent équivalentes, comme dans la dodécaphonie classique : par exemple dans la série fondamentale du cycle de duos *Am Himmel wandre ich (Indianerlieder)* :



Le total chromatique régit la forme globale du cycle : il contient douze lieder, qui introduisent un à un comme note centrale tous les sons de la série fondamentale. La composition se présente donc non pas comme une structure de permutations pour ainsi dire sans centre de gravitation et sans direction, mais comme un processus global : l'auditeur peut suivre pas à pas comment naît une structure sérielle. Ceci est facilité par le gel des positions d'octave tout au long du cycle. Comme les sons dans leurs multiples répétitions apparaissent également en un ordre varié, on perçoit non seulement leur place dans l'ordre de la série, mais aussi la structure de l'échelle qui la soustend :



On voit que la série comporte à la fois des relations de symétrie (entre la première et la seconde moitié), et une tendance unificatrice vers une directionnalité, qui coiffe les symétries internes : un mouvement mélodique ascendant, que l'on peut interpréter par rapport au texte (le dernier lied commence avec le vers « Sacred I have been made »).

Malgré cet équilibre entre total chromatique et processus global, il ne faut pas négliger que la suite de notes présente d'autres caractéristiques, qui ne sont pas facilement compatibles avec les premières. On remarque une nette prédominance d'intervalles et de constellations d'intervalles tonalement forts :

do fa♯ sol mi ré♯ sol♯ do♯ si ré la si♭ fa
do ___ sol si♭ ___ fa
ré♯ _ sol♯ ré_la
sol♯ _do♯
do_____fa
do___sol-mi ré___sib-fa

Cette série, utilisant également le total chromatique, montre donc encore une fois un caractère tonal évident, celui des séries « sur-complètes » de Stockhausen. On voit très bien déjà dans une œuvre ancienne, *Choral*, comment de telles structures d'intervalles facilitent la mémorisation pour les chanteurs:

ré mi*b* do lab si*b* fa sol mi fa♯ do♯ si la (ré)
mib ___ la*b* fa♯ _do♯
si*b*_fa la _ré
do_la*b* do♯ _ la
mi*b*-do-la*b* mi ___ do♯ ___la

Cet effet de « tonalisation » est encore renforcé par des répétitions de notes:

ré (ré) mi*b* do la*b* (la*b* si*b*) fa (fa)
(fa) sol mi fa♯ (mi fa♯) do♯ (do♯) si la ré

Avec les répétitions est introduite une distinction entre notes principales et notes secondaires, adjacentes — un procédé que Stockhausen a développé ensuite et qui joue un rôle important surtout dans ses récentes compositions avec formules. On peut rencontrer non seulement des répétitions immédiates, mais aussi des anticipations ou des reprises de sons mélodiques (de notes voisines mais également éloignées). Stockhausen renouvelle et renforce des procédés que l'on rencontrait déjà dans la technique dodécaphonique classique (moins dans les structures rigoureuses de Webern, que la musique des années 50 prenait pour modèle, mais surtout chez Schönberg, dans la composition de mélodies marquantes, comme celle qui ouvre le mouvement lent du *4e Quatuor*). Déjà dans la première des nouvelles compositions avec formule, dans *Mantra*, on rencontre cette technique: la note *mi* de la série est introduite par une figure de gruppetto qui anticipe à la fois cette note elle-même, et les deux suivantes (fa et ré):

la si sol (mi fa mi ré) mi fa ré
(mi) mi
(fa) (ré) fa
ré

La formule de Michael dans *Licht* est structurée de manière tout à fait semblable, avec une note de la série, répétée, qui est préparée par un gruppetto. La note principale et la note secondaire supérieure de cette figure reprennent une note déjà introduite auparavant, la note secondaire inférieure

anticipant des notes énoncées plus tard. Chaque note du gruppetto se rapporte donc à des sons principaux (proches ou éloignés) de la formule.

La distinction entre sons principaux et adjacents se trouve chez Stockhausen même dans les pièces sérielles rigoureuses (surtout dans le deuxième cycle des *Klavierstücke*). Son importance s'est accrue encore dans les compositions récentes avec formule. Stockhausen lui-même a commenté cela dans son analyse exhaustive de *Inori* (dans *Vortrag über Hu*): dans la formule de cette pièce pour orchestre, on trouve des sons secondaires surtout entre les différents membres de la formule, séparés par des silences, essentiellement comme *souvenirs* de sons principaux déjà énoncés (« notes-échos ») ou comme *sons de transition*, qui forment une sorte de conduit à l'intérieur d'un intervalle large de la série.

Dans la super-formule de *Licht*, Stockhausen différencie davantage encore les fonctions des éléments principaux et secondaires: il parle ainsi d'*improvisations* qui modifient des sons ou des intervalles précédents (soit avec des *souvenirs*, soit avec des *anticipations*).

Même à propos de la superformule de *Licht* et de ses formules partielles (par exemple la formule de Michael), Stockhausen parle d'« échos ». Il désigne habituellement par là des répétitions adoucies quant à la dynamique d'éléments précédents de la formule (par ex., le second membre de la formule, formé par la quarte fa dièse-si, est répété plusieurs fois en écho — la dernière comme « demi-écho » qui ne donne que le début du motif); la même technique renoue évidemment avec le procédé comparable dans *Inori*.

De même, on trouve préfiguré dans cette œuvre le procédé des conduits à l'intérieur d'un saut mélodique au moyen d'*échelles*. On y rencontre un intervalle de sixte ascendante (entre le deuxième et le troisième membre de la formule) par une échelle ascendante; dans *Licht*, ces échelles ou quasi-échelles (parfois aussi des glissandi) servent avant tout à relier des intervalles assez grands *à l'intérieur* d'un membre de la formule: la sixte descendante au centre de la formule de Michael, la septième ascendante au début de la formule de Lucifer, différents sauts plus restreints dans celle d'Eva (par exemple le triton final, et différents intervalles de tierce).

Stockhausen distingue entre événements principaux et secondaires non seulement pour ce qui est de la suite des

hauteurs, mais encore du relief rythmique: les durées principales sont séparées soit par des silences, soit par ce que le compositeur appelle des *silences colorés*. Cette distinction indique qu'une opposition entre le principal et l'adjacent existe également dans le domaine des hauteurs (non pas seulement dans l'ordre de hauteurs clairement fixées): mis à part les sons, divers *bruits* entrent aussi dans les constructions de Stockhausen, dont la suite peut s'adosser rythmiquement (et d'aventure même dans des différenciations de hauteurs importantes) aux membres centraux de la formule correspondante.

Stockhausen distingue entre les *noyaux* de la formule (sa réduction à une suite de hauteurs avec un rythme particulier) et les formules complètes, qui sont enrichies de plus par une combinaison caractéristique de différents événements adjacents. On trouve ainsi à l'intérieur de la formule de Michael une improvisation et un bruit après le premier membre, plusieurs échos après le second, et un silence coloré (avec un accelerando final) après le troisième. Les deux autres formules du cycle sont construites de manière analogue. Dans la superposition des trois formules, Stockhausen a agencé les événements principaux et secondaires de manière à ce que la clarté de l'ensemble polyphonique soit encore garantie à l'audition.

La super-formule doit régir la construction du cycle entier, des détails mélodico-harmoniques jusqu'au processus global (qui s'étend sur vingt heures, en sept représentations) du projet. Ces deux facteurs sont assez perceptibles à l'oreille dans les parties déjà achevées, surtout dans *Donnerstag*. Ainsi les hauteurs prédominantes de *Donnerstag* découlent de la quatrième section de la super-formule, qui contient la journée de jeudi (Donnerstag) comme quatrième de la semaine. On trouve là, superposés:

— le 3e membre de la formule de Michael avec les noyaux *do — mi — sol — mi*b, l'intervalle *do-mi* pouvant être relié par une échelle descendante, principalement chromatique:

*do — si — si*b — *la — sol — sol*b — *fa — mi*

Les septs degrés qui se suivent ici régissent non seulement le détail du déroulement mélodique, mais aussi des rapports mélodiques plus vastes: ils désignent en même temps l'ordre des sept degrés sur lesquels la formule de Michael sera transposée dans les sept « stations » centrales de l'acte central, le second. Ces stations marquent en même temps le chemin du *Voyage de Michael autour de la terre*; le trompettiste soliste, qui représente instrumentalement le héros, joue alors des solos à travers les fenêtres d'un immense

globe. Il parcourt dans la pièce les stations Allemagne (Cologne), New York, Japon, Bali, Inde, Afrique et Proche-Orient (pour l'essentiel Jérusalem).

— une note de la formule d'Eva, le *si* bémol, et

— deux notes de la formule de Lucifer (*do* dièse et *la*)

Si l'on répartit ces accords sur différentes positions d'octave (la formule d'Eva au milieu, celle de Lucifer plus haut), on obtient comme premier accord résultant les notes *do — si* bémol — *do* dièse. Cette superposition des trois sons est donnée d'emblée dans *Donnerstag* (par les instruments sur bande). Cet accord (ou ces composantes) détermine le climat harmonique de la première scène, comme une surface étendue, peu changeante.

On peut déduire de la formule d'autres accords de deux sons, comme *mi — do* dièse puis *sol — do* dièse. Ces deux accords sont entendus comme un tapis sonore à la fin de *Michaels Reise*: le premier énoncé au moment où la giration du monde s'interrompt et donne le branle à un mouvement contraire du globe; le dernier apparaissant quand on atteint Jérusalem. Il forme des tissus harmoniques chaque fois que les titres de sections évoquent le monde du Nouveau Testament: conspuation, crucifixion, ascension. La note *la*, surtout dans une association avec un *do* dièse en ostinato, est clairement présente à l'acte II; quant au *mi* bémol, il prédomine dans l'acte III, en particulier dans la seconde et dernière scène comme note tenue et comme dernier degré de la transposition de la formule de Michael. (La super-formule veut que pendant cette longue tenue finale, aucun autre son central d'autres couches n'apparaisse plus.)

La construction de *Donnerstag* est déterminée pour une bonne partie par le chiffre 7. Il y a ainsi:

— sept notes centrales, dans trois couches: *do mi sol mi*b
*si*b
do♯ *la*

— sept degrés dans l'échelle qui relie les deux notes centrales de la formule prédominante (Michael): *do si si* b *la sol fa*♯ *fa* (*mi*)

— L'intervalle que remplit cette échelle presque entièrement chromatique est formé de sept demi-tons (quinte juste).

— Il y a sept stations dans le voyage: I. Allemagne, 2. New York, 3. Japon, 4. Bali, 5. Inde, 6. Afrique, 7. Proche-Orient.

— Il y a sept scènes partielles au début du premier acte (récit de la jeunesse de Michael) dont le nombre se reflète dans les endroits parallèles au cours de l'œuvre,

— un résumé en sept sections dans la dernière scène de l'œuvre, qui suit en même temps les sept lettres formant le nom du protagoniste :

*M*élodies de l'enfance (acte I, I Jeunesse)
*I*ntensité de l'amour (acte I, II Mondeva)
*C*hromatisme des âmes (acte I, III Examen)
*H*armonie des langues (acte II, voyage, stations 1 à 7)
*A*udiogrammaire des sentiments (acte II, crucifixion)
*E*xtase de la polyphonie (acte II, ascension)
*L*umière de la résurrection (acte II, retour)

(Cette symbolique figure en même temps plusieurs caractéristiques musicales de la formule de Michael, par exemple la prédominance du mélodique dans le premier membre, caractéristique par ses intervalles, l'intensité dans les différents échos à l'intérieur du second membre, le chromatisme du troisième. Ce parallélisme entre les détails et la structure globale est représenté dans la scène finale par des jeux d'ombres).

— Il y a sept membres dans la formule d'Eve (tessiture moyenne), alors que celle de Lucifer, dans le grave, en comporte six, et celle de Michael, dans l'aigu, cinq).

— Le chiffre 7 comme chiffre intervallique (la quinte comme somme de sept demi-tons est mise en relief dans chacune des formules: dans celle de Michael par l'ambitus du dernier membre, dans celle de Lucifer par l'ambitus du second: au centre, juste après ce membre, Lucifer compte à voix haute jusqu'à sept).

Par ailleurs, le chiffre 11 revêt quelque importance — surtout pour la formule de Lucifer (qui prédomine essentiellement au premier acte). Le premier intervalle de cette formule comporte onze demi-tons (une septième majeure), et des groupes rythmiques (par exemple la répétition de la note initiale) avec onze attaques sont fréquentes au début de cette formule. A la fin de cette même formule, divisible en treize membres, on articule, troisième nombre premier, le chiffre 13:

1. membre I
2. Anticipation de la note initiale du membre II
3. conduit entre les membres I et II
4. membre II

5. silence
6. silence coloré: on compte en chuchotant jusqu'à 7
7. membre II
8. bruits
9. membre IV
10. silence
11. membre V
12. membre VI
13. silence coloré: on compte en chuchotant jusqu'à 13

C'est surtout la formule de Michael qui montre les préférences pour des intervalles tonalement « forts »; celle d'Eva présente en revanche plutôt des intervalles « lisses » et mélodiques (tierces majeures et mineures, secondes mineures, triton). La formule de Lucifer est marquée par un intervalle fortement dissonant en son début (saut de septième ascendante). Il lui manque une note du total chromatique: précisément la note centrale de la formule de Michael, qui forme avec elle le plus grand contraste. Ses onze sons contrastent avec la série « sur-complète » de la formule de Michael; la formule dodécaphonique d'Eva forme le moyen terme. Mais la mélodie d'Eva se rapproche plus de celle de Michael en ce qu'elle donne une même note successivement à l'octave, si bien qu'on comptant cette répétition, on trouve ici aussi treize notes.

Toutes les formules comportent de préférence des intervalles petits, assez facilement chantables. La septième majeure au début de la formule de Lucifer est l'intervalle mélodique le plus grand (si l'on excepte l'octave au centre de celle d'Eva comme intervalle « mort »); la formule de Michael ne dépasse pas la sixte mineure. Cette position à part de l'intervalle dissonant pour le début de la formule de Lucifer est exploitée dès le début de *Donnerstag* en des constellations polyphoniques avec d'autres notes des autres formules et dans les modifications de la formule de départ qui en résultent: en même temps que la septième de Lucifer, les premières notes des deux autres formules sont exposées peu à peu, utilisées également pour « remplir » l'intervalle luciférien, jusqu'à ce que Lucifer, fût-ce avec quelques torsions d'intervalles, puisse entonner des mélodies populaires sans dépasser son réservoir d'intervalles. On insère d'abord en *fa — mi* les deux notes initiales des deux autres formules (*fa — si b — mi, fa — do — mi*), puis également les notes secondaires (*fa — si b — ré — mi, fa —*

sol — do — mi). La continuation du procédé donne enfin toutes les onze notes (*fa — fa♯ — sol — lab — si b — si — do — ré b — ré — ré — mi*).

Stockhausen introduit progressivement les variantes, truffées de petits intervalles, du début de la formule de Lucifer, alors que parallèlement, les deux autres formules incorporent également des sons « étrangers ». Mais si les formules d'Eva et de Michael peuvent se fondre l'une dans l'autre, Lucifer garde son caractère intervallique propre, étrange et isolé.

Les actions scéniques se développent de telle manière que les personnages sont introduits d'abord tous comme chanteurs (Eva comme mère, Michael comme enfant, Lucifer comme père) pour être présentés ensuite sous d'autres incarnations (Eva comme jouant du cor de basset, Lucifer comme tromboniste, Michael comme trompettiste, puis, comme troisième incarnation, les trois danseurs qui sont leur double ; Eva apparaît dans la double incarnation de chanteuse et de danseuse, alors que l'on peut suivre clairement le parallélisme entre musique et mouvements de danse, que d'ailleurs le texte explicite.) Les différents groupements des rôles produisent différentes combinaisons scéniques et musicales. Ainsi rencontre-t-on des solos ou des duos et des trios offrant des combinaisons diverses. On remarque ainsi au premier acte une communication vive entre mère et fils, alors que le père reste isolé : il explique les structures de chiffres de sa formule, dans des leçons de calcul imaginaires, comme exercices et comme la récitation de dates historiques, sans que personne ne lui réponde : le public est sa classe. Au contraire, mère et fils ont un échange intensif : Michael apprend ses formules en somme par une leçon de chant avec sa mère, et tous les deux échangent sans répit les notes chantées de leurs formules.

Dans un cadre plus vaste, on peut constater que des caractéristiques essentielles des constellations scéniques peuvent se déduire de la « super-formule » de toute l'œuvre. Celle-ci prévoit par exemple dans la première partie que les trois personnages jouent en même temps. Puis la couche d'Eva est la première à disparaître. A cela correspond dans la première section la sortie de la mère ; le fils reste avec son père, qui remplace la mère dans son rôle éducatif et apprend au garçon une chanson (« Ich hatt' einen Kameraden » — « J'avais un camarade », allusion à la mort future du père pendant la guerre). La formule prévoit ensuite que l'on entende pour un court moment uniquement la couche inférieure, celle de Lucifer. A quoi correspond scéniquement un solo du père (le texte parle de

la guerre et de la chasse ; accompagnement avec le trombone, son instrument). La deuxième section de la scène réunit tous les trois protagonistes : la super-formule assignant à Lucifer le plus grand nombre de notes, le père est au premier plan (il joue du théâtre à son fils, lui apprend une prière pour enfants et l'incite à une chasse commune). La troisième section présente un solo du (ou des) rôle(s) féminin(s) (mère/Eva : les deux autres couches disparaissent ; on aperçoit la danse d'une jeune fille qui séduira Michael dans la scène suivante). La cinquième section (la couche de Michael disparaît : scéniquement, il dort) voit l'affrontement entre père et mère, qui accule ensuite la mère à la dépression, à une tentative de suicide, puis à une mort « euthanasique » dans une soi-disant « clinique ». Alors qu'elle trouve la mort (en même temps, le père traverse une crise puis tombe pendant la guerre), Michael rencontre Mondeva[2], réincarnation de sa mère. Elle l'aide à réussir les épreuves (« Examen ») un voyage autour du monde puis, après l'heureux retour, à vaincre Lucifer dans un combat contre un dragon.

A l'évidence, le contenu scénique de *Donnerstag* a non seulement une motivation mythologique, mais encore biographique. L'enfance mais aussi le voyage de Michael s'inspirent visiblement de la vie de Stockhausen ; on remarque par ailleurs des allusions à la vie du Christ (surtout dans la dernière partie de l'acte II et dans l'acte III). De telles relations peuvent être analysés sous le rapport de la dramaturgie ou de la psychanalyse, elles sont par ailleurs la figuration scénique de relations structurelles musicales : en un sens, les trois personnages dans leurs trois incarnations sont des séries différemment costumées. Il y a là cependant quelque chose de nouveau dans l'évolution de Stockhausen : les souvenirs biographiques influent pour la première fois de manière directe et décisive sur la structure musicale (bien plus ouvertement encore que dans la cantate *Momente*). Stockhausen ne revient pas seulement à ses premières expériences compositionnelles, il revient aussi plus en amont dans son autoanalyse qu'il ne l'a fait jusqu'ici, par exemple dans l'interprétation biographique de son évolution (interprétation où semblent prédominer l'influence — à l'exception de l'amitié initiale avec Karel Goeyvaerts — non d'autres compositeurs, mais des expériences privées).

Stockhausen, au cours des années 70, est revenu de plus en plus vers ses conceptions musicales du début des années 50, qu'il n'avait pas alors entièrement acceptées lui-même. En même temps, il tente toujours d'allier ces retours à des recherches nouvelles (par exemple dans le domaine de la

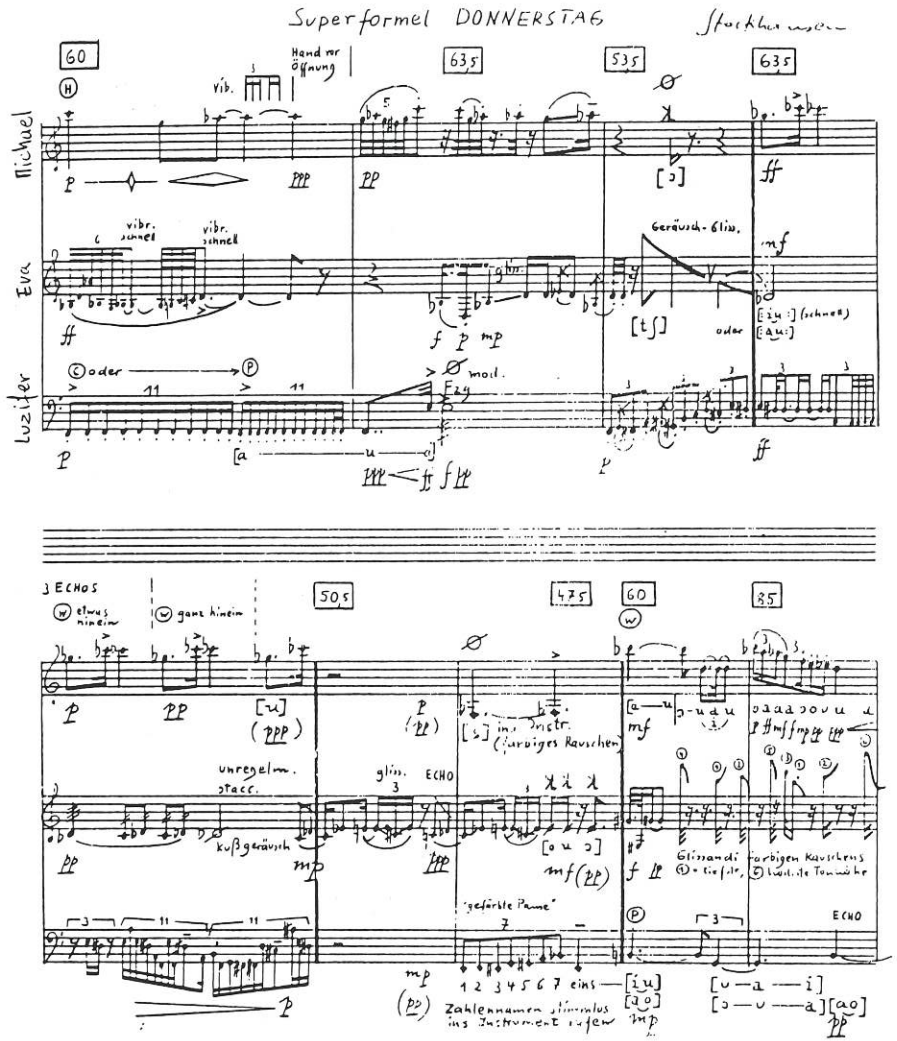
2. « Lunève » (N.d.T.).

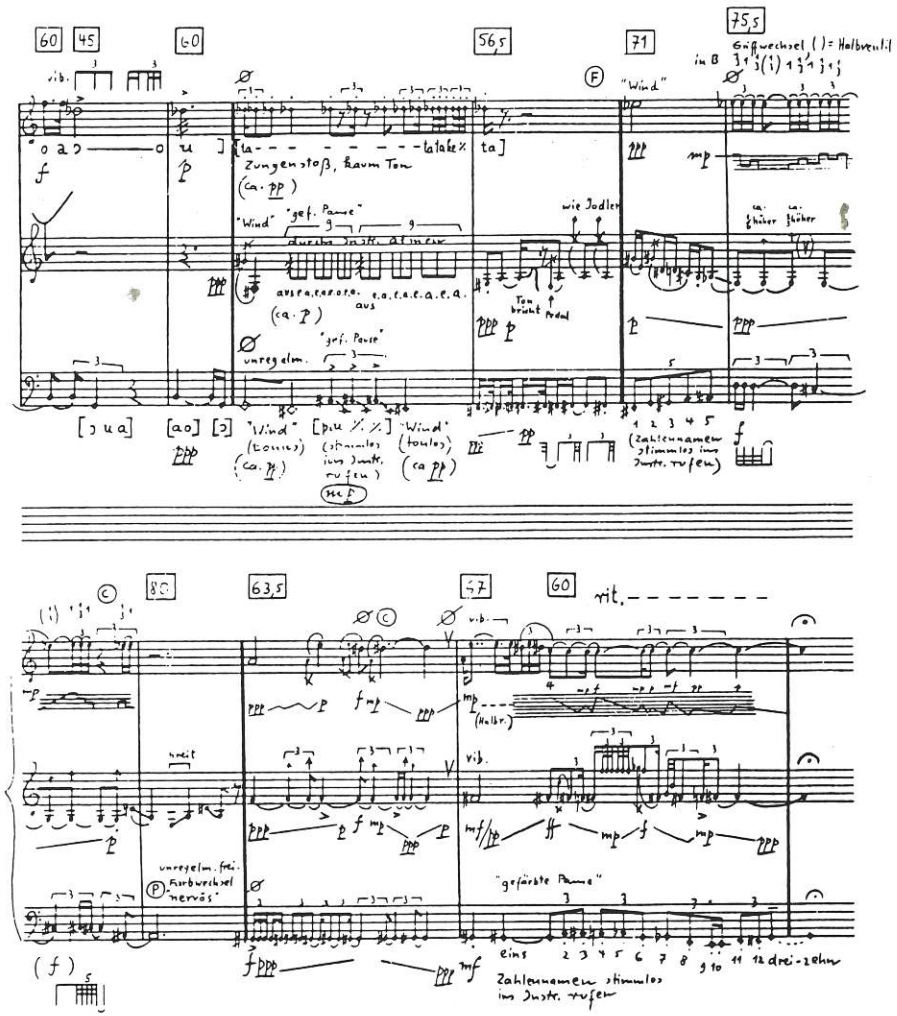
conception rythmique, exposée dans l'essai « Wie die Zeit vergeht »[3] et dans *Gruppen*, et redécouverte en somme dans *Inori* pour le style mélodique, les échelles chromatiques, et qui jouera de nouveau un rôle important dans l'échelle temporelle logarithmico-dodécaphonique de *Licht*). Le contexte esthétique des techniques compositionnelles développées au début de sa carrière, et plus tard, a joué naguère un rôle secondaire (au moins dans la discussion officielle: dans les documents privés, surtout dans la correspondance avec Goeyvaerts, le « programme » ésotérique de cette manière de musique spirituelle n'est aucunement caché, sans qu'il y ait solution de continuité avec des œuvres de jeunesse comme *Choral*, admises plus tard, surtout après le *Chant des adolescents*, par le compositeur. Mais même plus tard, Stockhausen se montra réticent encore, par exemple dans l'interprétation même de *Kontakte* comme musique « religieuse », interprétation que l'on trouve seulement dans les esquisses, mais plus dans la partition). C'est seulement dans les années 60 que cette « sémantisation » vient définitivement au premier plan: dans *Momente* (le pendant « séculaire » du *Chant des adolescents*, sur le « Cantique des cantiques »), comme autobiographie structurellement cryptée; de manière plus objective dans *Telemusik* et *Hymnen* en tant que « musique du monde » intégrante (avec cependant, dans *Hymnen* en particulier, des rapports clairements déchiffrables avec le contexte social et politique); de nouveau avec une tendance vers l'intériorisation et le mysticisme dans *Stimmung*, la troisième grande composition vocale, et, plus forte encore, dans la « musique intuitive », les compositions textuelles transcendantes (*Aus den sieben Tagen*) et avec le retour vers une méthode de composition déterminée et le travail avec des « formules ». D'une certaine manière, cette tendance vers la sémantisation s'est encore renforcée: alors que Stockhausen transmet dans les textes de sa musique intuitive des contenus sémantiques à l'interprète, il s'adressera plus tard en premier lieu à l'auditeur. Celui-ci doit comprendre ce que signifie la musique, et les rapports musicaux structurels, eux surtout, doivent servir d'intermédiaire. Stockhausen se détache ainsi définitivement des conceptions d'une musique absolue, que l'on pouvait encore soupçonner être la sienne: *Mantra* est interprétée par le compositeur lui-même, dans une note de programme, comme symbole musical d'une galaxie. Même *Momente*, dans la version définitive des années 70, reçoit une accentuation sémantique plus forte, par les textes, mais aussi les actions scéniques. Depuis, Stockhausen n'a plus composé que de la musique « mise en scène sémantiquement ». L'unification de la construction musicale avec des éléments sémantiques et leur représentation dans le texte et sur scène s'articule dans quelques œuvres puis dans le projet du cycle de *Licht*, comme tentative d'un immense résumé.

Ce qui dans *Inori* était explicité surtout par l'action scénique, c'est-à-dire les gestes de prière, ce qui était expliqué dans *Sirius* avant tout par les textes dits ou chantés, doit résulter dans *Licht* d'une synthèse entre représentation langagière et scénique. La musique transmet un message — exprimé explicitement à la fin de *Sirius* (citation d'un texte ésotérique de Jakob Lorber), exprimé et visualisé à la fin de *Donnerstag* par Michael. Les caractéristiques de la construction musicale doivent accéder dans la coordination entre texte et scène au rang de moyens d'expression d'un message, d'un contenu. *Comment*, avec quels moyens compositionnels s'articule la musique, on peut l'expliquer à partir du contexte de l'évolution de Stockhausen et de la tradition musicale (celle de la composition intégrale, de Beethoven à Schönberg). Il est plus difficile de cerner le *quoi*, ce que réellement cette musique veut dire. La manière dont les œuvres de Stockhausen posent le rapport entre le « quoi » et le « comment » s'avère être un problème esthétique retors. Certaines relations entre, d'une part, la grammaire et la syntaxe, et, de l'autre, la sémantique peuvent être difficiles à comprendre ou à suivre, même s'ils sont lestés par la construction musicale. Et différents auditeurs jugeront différemment si le *missing link* entre forme et fond a déjà été trouvé. Ce serait là pourtant la question essentielle à poser à une musique qui n'a pas encore abandonné la recherche de soi-même.

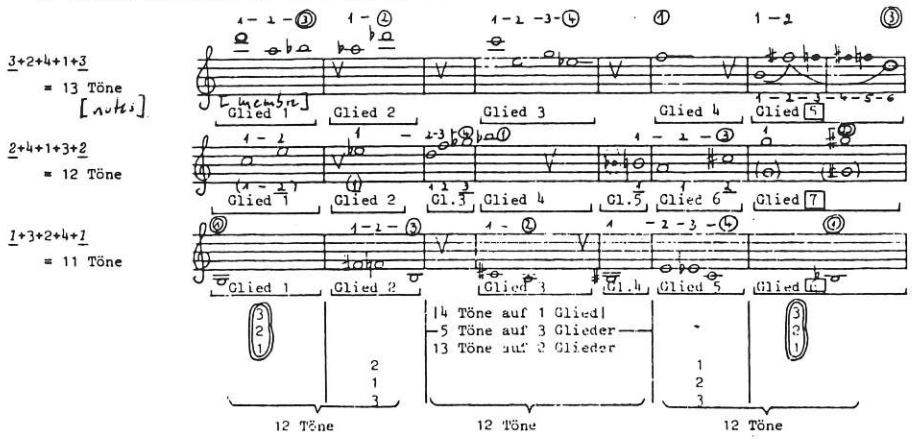
Traduit de l'allemand par Martin Kaltenecker

3. « Comme le temps passe... » paru en extraits dans *Analyse Musicale*, nº 6, Janvier 1987, pp. 57-64.


Superformel DONNERSTAG
Stockhausen
Michael
Eva
Luzifer
Hand vor Öffnung
vibr. schnell
Geräusch-Gliss.
oder
mod.
3 ECHOS
etwas hinein
ganz hinein
unregelm. stacc.
kußgeräusch
gliss.
ECHO
ins Instr. (farbiges Rauschen)
Glissandi farbigen Rauschens
"gefärbte Pause"
Zahlennamen stimmlos ins Instrument rufen

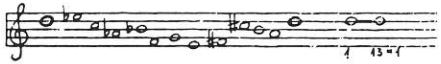

Griffwechsel ( ) = Halbventil
in B
"Wind"
Zungenstoß, kaum Ton
"gef. Pause"
durchs Instr. atmen
wie Jodler
Ton bricht
Pedal
unregelm.
(Zahlennamen stimmlos ins Instr. rufen)
rit.
unregelm. frei. Farbwechsel "nervös"
"gefärbte Pause"
eins
drei-zehn
Zahlennamen stimmlos ins Instr. rufen

a) LICHT: Überlagerung von 3 Tonreihen.

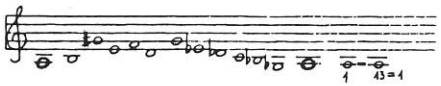


superposition de trois séries de notes

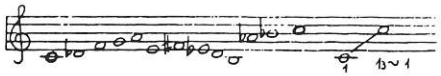
Stockhausen, *CHORAL* (1951):



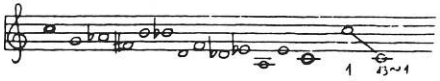
Stockhausen, *MANTRA* (1970):



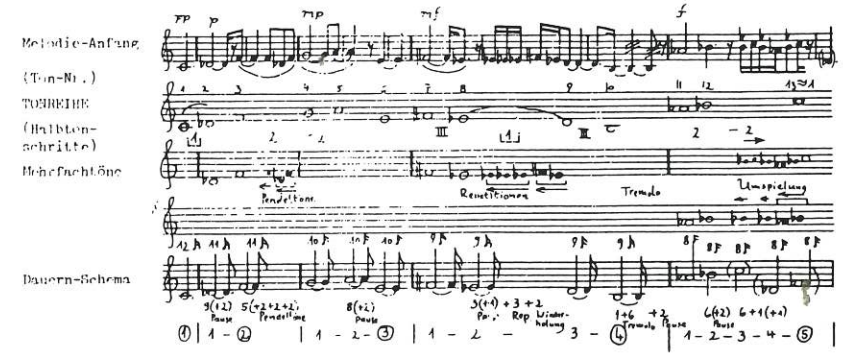
Stockhausen, *FORMEL* (1951):

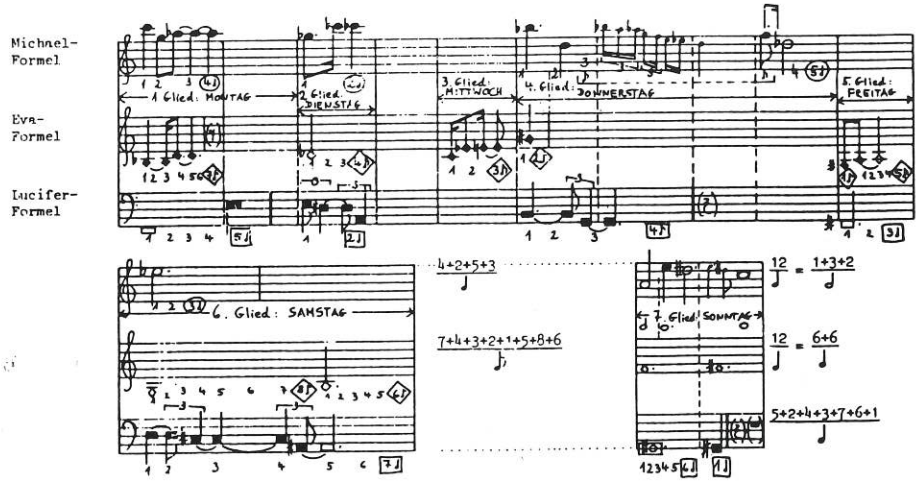


Stockhausen, *LICHT* (1977ff.):



a) *FORMEL* (1951):





noyau de la formule

IANNIS XENAKIS

DOSSIER IANNIS XENAKIS

Joëlle CAULLIER: Pour une interprétation de *Nuits* 59
Pascal DUSAPIN: Une filiation problématique 71
Jan VRIEND: Le monde ouvert des sons et ses ennemis 77
Claude HELLFER: La Méditerrannée en tempête 105
François NICOLAS: "Le monde de l'art n'est pas le monde du pardon" 109
Iannis XENAKIS: A propos de *Jonchaies* 133
catalogue, bibliographie, discographie 138

POUR UNE INTERPRÉTATION DE *NUITS*

une proposition d'analyse

Joëlle CAULLIER

Analyser *Nuits*. Qu'attend-on d'un tel acte de parole ? La parole proférée — sur la musique comme sur toute chose d'ailleurs — se montre-t-elle capable de soulever ne fût-ce qu'un pan du voile qui préserve le mystère esthétique ? A moins que la question ne soit pas là, à moins que la fonction de la démarche analytique ne soit autre, ailleurs... Sort cruel que celui des manieurs du Dire, inexorablement opposés aux manieurs du Faire[1], tous cherchant à leur manière un sens à l'existence. La pensée occidentale, dans sa binarité, a toujours opposé trop volontiers l'homo faber à l'homo sapiens sans chercher à construire la voie du reliement. Terrible dichotomie qui, pour un peu, conduirait à reléguer dans l'inutilité — face à l'acte de composer — toute démarche analytique. Vanité que d'analyser ? Sans doute, si l'objectif n'en est que de mesurer, même le plus rigoureusement possible, le jeu des proportions et des combinaisons sonores ; sans doute, si l'analyse ne se nourrit pas du Faire ni ne le féconde ; sans doute, si l'analyse n'est pas elle-même acte créateur. Mais en revanche, si elle se mue en Faire, si elle apporte une réponse (quoique momentanée) au questionnement vital de celui qui la conçoit, si elle met au monde à chaque reprise l'être qui l'accomplit,

1. « Dans la vie, il y a deux façons de procéder, l'une c'est de faire les choses et l'autre de s'analyser. Or la meilleure analyse pour moi, c'est de faire les choses, c'est-à-dire que je nie l'analyse, la psychanalyse si vous le voulez, en tant que méthode d'introspection... Donc c'est une tactique et c'est pour ça que je persiste à dire que c'est la chose, la musique même qui, elle, n'est pas hermétique, contrairement à la parole analytique qui, elle,est hermétique. » Xenakis in *Arts/Sciences. Alliages*, Castermann, 1979, p. 64.

alors elle devient création et n'a plus à se justifier : elle est, parce qu'elle doit être, elle est, parce que nécessaire. Sans doute, s'avoue-t-elle provisoire, relative : en tant qu'engagement authentique d'un sujet, elle ne peut que se charger de toute la mouvance intérieure de ce sujet, de son évolution virtuelle, de la variabilité et de la parcellisation de ses perceptions. Si son but est, non pas le savoir mais l'être, elle n'a pas à traquer le sens intrinsèque de l'œuvre d'art (illusoire), ni le mobile secret de son créateur (celui-là seul connaissant, par sa nécessité intérieure même, le sens de son acte), mais à parcourir le chemin qui relie l'œuvre à son auditeur. Plus qu'un acte, elle devient *processus*, celui de la construction de l'être qui, d'immergé dans l'œuvre, va peu à peu naître à lui-même par un phénomène de distanciation et d'autonomisation. Il ne s'agit ni de fusion pure avec l'œuvre, ni de distanciation techniciste, mais du rapport dialectique de ces deux attitudes, des constantes allées et venues entre immersion archaïque et distanciation rationaliste. D'où le but de l'analyse qui serait l'interprétation ; interprétation conçue en tant qu'*écart* par rapport à l'œuvre, écart mesuré, limité, contrôlé pour ne pas risquer la perversion de l'objet, l'interprétation n'étant nullement l'abandon à l'irrationnel, mais la révélation, par une conjugaison de l'intuitif et de l'intellect, d'un sens latent puisé dans la polysémie de l'œuvre et commun de ce fait à l'objet esthétique et à celui qui le reçoit.

L'analyse proposée ici ne se présente donc naturellement pas comme « intégrale », ni strictement technique. En tant que processus d'engendrement, elle opère nécessairement des choix parmi les sens transmis par le matériau purement musical. Mais, par ces choix mêmes, elle permet à la fois la distanciation (qui, reconnaissons-le, préserve de la submersion émotionnelle) et le reliement qui engage l'être, au plus profond de lui-même, dans l'écoute esthétique.

Phonétique et vocalité

Le matériau vocal de *Nuits* est constitué à la fois de tessitures, d'épaisseurs, de textures et des micro-éléments que sont les phonèmes utilisés.

Dans les premières pages de l'œuvre[2], les douze voix mixtes se répartissent en quatre textures de trois fils, correspondant à la division, traditionnelle si l'on peut dire, en pupitres : soprani, alti, ténors, basses. Le terme de texture semble plus approprié que celui de pupitre car il rend mieux compte d'une réalité sonore tout-à-fait inédite en 1967 : l'impression d'un tissage de quatre rubans d'épaisseurs variables, constitués chacun d'un cluster mobile, serré (tous les quarts de tons contenus entre fa et sol pour les soprani et entre sol et la pour les basses), figé dans sa tessiture (aiguë pour les soprani, extrêmement grave pour les basses), mais animé d'une intense palpitation intérieure grâce à des broderies mélodiques et à une absence de coïncidence rythmique entre les voix ; l'ornementation par quarts de tons donne, en ces premières pages, davantage l'illusion d'un tremblement émotif que d'une conception contrapuntique de ces textures.

Mais d'où vient précisément la puissante expressivité de l'œuvre ? Des informations sonores inédites sans doute, pourra-t-on répondre (comme le ferait la théorie de l'information) : utilisation de quarts de tons, tressage des voix par trois créant une épaisseur linéaire et non pas une individualisation des parties, utilisation des registres extrêmes et figés évocateurs de cris (j'y reviendrai plus loin), timbres crus des voix (« sans vibrato, plates, rudes, à gorge déployée ») mais également — et c'est sur ce point que je voudrais m'arrêter — de l'impact puissant du traitement phonétique.

Xenakis, comme un certain nombre de compositeurs de l'après-guerre (Berio, Stockhausen, Ligeti, Schnebel...), remonte aux sources de la communication, en-deçà du langage conceptuel, en quête d'une sorte de protohistoire des relations et de l'expression humaines. Dans ce climat pré-linguistique, l'utilisation de phonèmes isolés met à nu « les bases pulsionnelles de la phonation », pour reprendre une expression d'Ivan Fonagy[3], habituellement masquées par l'activité conceptuelle que justifient les mots. Ici, les sonorités pures des consonnes et des voyelles, les mécanismes articulatoires ainsi que les gestes corporels qu'ils sous-tendent, le jeu de l'accentuation, éclatent dans toute leur puissance, faisant jaillir des sens virtuels, non troublés par la rationnalité[4].

La première partie de *Nuits* est exclusivement fondée sur le triangle vocalique (i-a-ou) qui, sur le plan acoustique définit un espace maximal délimité par les hautes fréquences du *i* et les basses fréquences du *ou*. Les voix (ainsi que l'auditeur) prennent progressivement possession de cet espace du fait de l'apparition successive des voyelles opposées *i* et *a* et de la juxtaposition abrupte des registres : la stridence acoustique du *i* associée au timbre aigu et fixe des soprani alterne avec un *a* caverneux des basses dans l'extrême grave, le *ou* survenant, après le heurt de ces voyelles, comme une habitation sourde et fugitive du medium (aux alti, mes. 14). La plongée brutale dans cet espace acous-

2. Cet article ne proposant pas une analyse exhaustive de *Nuits*, on prendra pour support textuel essentiel la première moitié de l'œuvre : d'une part, le grand épaississement linéaire aboutissant à la rupture brutale de la mes. 70, d'autre part, la transformation spectaculaire des blocs rythmiques en réseau lisse d'harmoniques, jusqu'à la mes. 120.

3. Ivan Fonagy, *La Vive Voix*, Payot, 1983.

4. « Le poète, tout comme l'interprète, est amené à se servir des modes d'expression pré-linguistiques (...) Sur un point cependant, et en raison précisément de son caractère primitif, le prélangage dépasse en efficacité la communication linguistique. C'est en recourant aux moyens du langage primitif que poésie et art vocal se constituent en poïesis, en création et action. La communication ancestrale qui fait le pont entre activité proprement dite et activité signalétique n'est pas encore parfaitement transformée en "signes purs" sans substance. Le poète peut encore semer le vent dans le microcosme de la cavité buccale avec ses fricatives, il peut reproduire l'ordre spatial des objets en regroupant à l'intérieur du vers, les mots selon un ordre inhabituel. Ce rapprochement de l'action réelle et de l'acte sémiologique est encore plus évident dans l'art de l'interprète. Le rétrécissement des piliers du pharynx, la contraction de la >

tique vertigineux est sans doute source de choc émotionnel, mais il s'y ajoute le décodage phonétique effectué par l'inconscient.

> *« L'antériorisation de l'articulation facilite tout d'abord la compréhension (...) Par suite de la forme triangulaire de l'ouverture buccale, les voyelles antérieures (i-e-u) sont plus espacées et ainsi plus différentes l'une de l'autre. L'antériorisation reflète donc une tendance de socialisation progressive du langage allant de pair avec le renforcement du principe de réalité (...) Un déplacement à l'arrière (a-ou) serait donc une régression qui pourrait expliquer les jugements défavorables, en partie même le caractère "vulgaire" des sons postérieurs (...) On serait tenté de considérer les voyelles antérieures comme plus sociables, "socio-tropes", les voyelles postérieures comme "socio-phobes" »*[5].

L'association proposée par Fonagy du *i* au renforcement du principe de réalité pourrait justifier l'impression de cri, de lamentation des premières mesures de l'œuvre, alors que l'apparition du *a* aux basses évoquerait davantage un cri archaïque venu des profondeurs du corps (les chanteurs savent bien à quelles profondeurs de l'être il faut « aller chercher » ces sonorités graves à travers l'ouverture maximale de la gorge nécessitée par le *a*). S'il y avait, comme on le disait plus haut, mesure de l'espace acoustique grâce au triangle vocalique, il y a également, dès le début de *Nuits*, mesure d'un gigantesque espace intérieur et psychologique (de l'archaïsme au social, du ventre (*a*) à la tête (*i*) qui, par un phénomène dialectique, parvient à surmonter la déchirure de la juxtaposition abrupte, pour recréer une harmonie intérieure: les censures semblent céder devant la cohabitation tout d'abord volontaire puis pacifiée de l'archaïsme et de la socialisation). Dès la survenue du jeu intense des harmoniques (mes. 89), l'exploration de toutes les voyelles commencera de s'accomplir, aboutissant à la nasalisation chaotique et hérissée des diphtongues associées aux dentales (mes. 159).

Mais un autre élément vient faire sens : sur le support vocalique se greffe un jeu consonantique hautement expressif. Les expériences phonétiques montrent que les émotions accroissent l'importance des consonnes au détriment des voyelles. Or Xenakis prend soin de noter en tête de sa partition: « Bien articuler les consonnes (les doubler ou tripler en durée ») et mes. 184, « une double consonne signifie articulation très appuyée de la consonne ». Sur des séquences vocaliques immobiles (6 mesures sur *i*, 6 mesures sur *a*, 7 mesures sur *i*...), l'intervention des consonnes provoque en effet un renchérissement de l'expressivité. La première séquence des soprani, rythmée par l'apparition irrégulière et lente des fricatives (*v, ch, th*), se clôt brutalement sur une occlusive (*k*). L'œuvre, de ce fait, se place immédiatement sous le signe de la directionnalité temporelle: tout d'abord une anacrouse sur *i* pour installer la stridence, puis des fricatives irrégulièrement espacées (4 temps, 5 temps, 5 temps et demi) qui cherchent péniblement, dirait-on, à frayer un chemin au souffle, puis une occlusive[6] qui explose dramatiquement sur un sommet de l'ambitus (autour du la). La tension déjà extrême au début s'accroît et semble vouloir aller au-delà d'elle-même: l'occlusive suivie du terrible silence des voix de femmes s'enchaîne de manière impressionnante (dans le vide vertigineux qui sépare les deux tessitures) au *a* guttural et ancestral des voix d'hommes.

Jusqu'au chiffre 70, les consonnes vont ainsi rythmer les variations vocaliques tant sur le plan acoustique (le bruit se greffant sur les hauteurs) que sur le plan expressif (les consonnes jouant sur les connotations psychologiques de l'articulation):

— les fricatives (*v, s, z, ch, sch*...), ici en majorité, interrompent ou masquent la clarté vocalique pour ne laisser filtrer que le souffle, alors perçu comme unique trace de vie.

— les occlusives créent une accentuation agressive du fait de la brutalité de l'explosion: dentale (*d, t, n*), gutturale (*k, g*), ou, dans une moindre mesure, labiale (*p, b, m*).

— les liquides (*l, r*), qui auraient pu adoucir l'articulation, sont ici très rares: seules quelques interventions du *r* entretiennent la vibration, quand elles n'évoquent pas la combativité[7].

— les affricatives (occlusive + fricative), en renforçant le bruit, signalent des sommets accentuels (et, par conséquent expressifs) soit en début de phrase (comme irruption d'un groupe sonore), soit en fin de phrase (comme cisaillement de ce groupe), soit à des extrémités d'ambitus.

Il faut noter que, dans la dernière partie de l'œuvre (où réapparaît le traitement linéaire en modulation continue), le renforcement des consonnes et doubles consonnes (pour ne pas dire quadruples consonnes: ex. mes. 221 et 258: RRGG, mes. 250: NNLL) par une articulation de plus en plus postérieure (dentale puis gutturale) et par la présence raréfiée d'un *o* bouclant toute ouverture, décuple une

glotte, conservent, inchangé, un aspect essentiel des pleurs ou de la colère. La ligne mélodique peut suivre le mouvement des vagues qui se superposent, l'extinction de la vibration des cordes vocales peut préfigurer la mort. » Ivan Fonagy, *Op. cit.*, p. 320.

5. *ibid.*, p. 83.

6. « Le terme métaphorique allemand *scharf geschnitten*, "coupé d'un trait aigu" qui désigne le coup de glotte initial ou final, reflète le caractère agressif du geste. On observe également que la colère et surtout la haine prolongent la durée de l'occlusion, et rétrécissent le canal buccal au cours de l'articulation des consonnes fricatives (...) A la suite d'une hyperfonction des muscles sphinctériens de la glotte, le passage de l'air devient difficile. La phonation agressive, haineuse, produit souvent une voix étranglée. La métaphore contient en germe l'explication du geste. On s'étrangle pour préfigurer l'homicide. Il s'agirait donc d'une action qui, selon une conception magique du monde (Sartre, *Esquisse*, 1960, p. 62), devrait suffire à éliminer l'adversaire. » *ibid.* p. 89.

7. Fonagy (p. 96) développe cette idée et cite Mallarmé: « le *r* évoquerait la prise de l'objet désiré par le "*l*" ».

expressivité qui vient se fracasser, comme un ultime accent, mais « en creux » cette fois, sur le terrifiant étouffement (« toux brève aphone ») des basses demeurées seules.

L'Inscription temporelle

Ce terme d'« inscription temporelle » reflète ce qui, à mon sens, fait la force expressive de *Nuits* et peut-être même ce qui constitue l'un des caractères fondamentaux du « style » de Xenakis: **l'entremêlement immobilité-directionnalité**, la conjonction pérennité-fugacité temporelle, l'inscription indélébile dans le mythe collectif laissant affleurer la vulnérabilité des existences individuelles. La personnalité créative de Xenakis porte la même marque paradoxale: architecte, il œuvre dans la sphère du durable, de l'inébranlable, du protecteur, du collectif; musicien, il se voue à l'impalpable, au fugitif, à l'abstrait. Mais ce qui rend sa position peu banale (et en tous cas « esthétique »), c'est qu'il parvient à faire communiquer ces deux mondes apparemment antinomiques et que ses ouvrages d'architecture aussi bien que musicaux rassemblent dans une même relation dialectique, fixité et mouvement, collectif et individuel, rituel et émotionnel.

Comment l'analyse de *Nuits* peut-elle éclairer ce caractère spécifique? Tout d'abord, par le fait qu'elle met à jour une apparente contradiction:

— d'un côté, elle recense une tension constante installée dès la première mesure, une architecture tranchée aux sections bien délimitées (mes. 70, 120, 169, 214) et aux longues plages de temps immobilisées par un matériau souvent unique[8] que Xenakis épuise pour n'y plus revenir, une symétrie d'esprit classique (par les deux sections extrêmes), le choc de blocs et de masses antagonistes (mes. 6, 11, ..., 70...), une fixité fréquente des registres ou une extrême lenteur dans leurs transformations (de 70 à 120 par ex.), l'amélodicité..., tous ces éléments constituant plutôt la macro-structure essentiellement statique de l'œuvre.

— de l'autre, une mobilité des détails ressortissant davantage à la micro-structure: variabilité infinitésimale des hauteurs (quarts de tons, battements) et des enchevêtrements linéaires, soulignant ce que j'appelais plus haut la palpitation des textures, subtilité expressive du traitement phonétique, progressions constantes qui placent l'œuvre sous le sceau de la directionnalité temporelle...

C'est probablement cette complexité antinomique qui rappelle le climat du théâtre antique. A la fois stylisation rituelle par: la fixité des caractères (fixité des registres et des types d'écriture), la lenteur des déplacements (lenteur des progressions musicales), le hiératisme des attitudes (refus du lyrisme mélodique ou harmonique), l'exagération des gestes pour contourner la rigidité des masques (exagération des gestes vocaux pour pallier l'absence sémantique: *Kuit, Teing, Tsi*, toux...)l'absorption de l'individu dans le groupe (absorption du soliste dans la densité des textures vocales), l'économie des événements... et la conception mythique par l'intrication du collectif et de l'individuel[9] ainsi que par le choc du hasard et de la volonté humaine: les éléments nouveaux (harmoniques, pizz. vocaux, chuchotements...) modifient inexorablement le cours de l'évolution musicale, mais chaque fois, ils sont neutralisés par épuisement; l'œuvre est constituée d'une succession de sections où tout matériau nouveau est exploité au maximum jusqu'à ce qu'il puisse être abandonné définitivement.

Sur le plan compositionnel, la force expressive de *Nuits* émane de la relation entre des transitions brutales (ou plutôt, l'absence de transitions qui soulignent l'irruption du hasard) et des progressions gigantesques et lentes transformant une donnée initiale en un état limite qui ne peut que basculer soudainement. N'est-ce pas une manière de maîtriser par une volonté irréductible l'angoisse existentielle de rupture? Il en est ainsi de la première section (mes. 1 à 70), de la suivante (mes. 70 à 120), de la troisième (mes. 131 à 170)... A titre d'exemple, je proposerai de suivre plus attentivement les deux premières sections de l'œuvre.

1) *mesures 1 à 70*

La première section offre un exemple frappant de la coexistence caractéristique du *statisme et de l'évolutivité*; le statisme est créé par l'immuabilité de la modulation continue qui gomme toute disjonction entre les hauteurs et empêche d'isoler les sons individuels, par l'emploi exclusif du triangle vocalique et par l'intensité maximale des voix, de ce fait, proches du cri; l'évolutivité, elle, est rendue par des micro-événements qui, dès les premières mesures, amorcent une mutation très lente du matériau initial conduisant à la plénitude sonore des mesures 57 à 70.

Afin de préciser, je décrirai quelque peu schématiquement (trop schématiquement car chaque paramètre interfère constamment avec un autre) les signes de cette progression temporelle:

— *la texture:* de deux textures (soprani-basses) sévèrement

8. mes. 1 à 70, modulation continue.

mes. 70 à 90, épaisseurs rythmiques

mes. 90 à 120, envahissement de l'espace par les harmoniques

mes. 130 à 159, battements avec dissémination de pizz. vocaux

mes. 159 à 168, pizz. vocaux

mes. 169 à la fin. modulation continue.

9. « Oui, il y a souvent du Gabrieli dans *Nuits* où la somme de 12 timbres individuels atteint parfois à une puissance dynamique stupéfiante. » Marcel Couraud, in *Regards sur Iannis Xenakis*, Stock-Musique, 1981, p. 191.

alternées, la section s'achemine vers une riche texture à 12 voix individualisées, après un assouplissement progressif (commençant mes. 22) par des variations infimes de la longueur des séquences, des procédés de tuilage et l'injection successive des deux autres textures (alti et ténors). D'un espace désertique (entre soprani et basses), le déroulement temporel mène à un espace somptueusement habité par un contrepoint à 12 voix.

— *l'ambitus:* des hauteurs recroquevillées des premières séquences, il atteint les amples courbes (près de deux octaves) de la dernière.

— *l'intensité:* de la fixité du *fff* des soprani et du *f* des basses, on parvient à un véritable contrepoint d'intensités, grâce à de progressives variations par ondes, tout d'abord étroites (de *fff* à *f*), puis rapides et marquées (de *fff* à *p* en une mesure), puis amples et lentes (cf. dernière séquence). Il faut noter que le jeu des intensités, en évitant toute coïncidence verticale, contribue à délivrer chaque voix de son appartenance à une texture par 3 pour l'individualiser fermement.

— *le timbre:* caractérisé par le traitement phonématique, il renforce lui-aussi l'individualisation croissante des voix: le *i* et le *a* liés jusqu'à la mesure 30, respectivement, aux soprani et aux basses, vont commencer à s'échanger entre ces deux tessitures tout en demeurant les couleurs fondamentales de la section, alors que le *ou* restera ponctuel et propre aux textures intermédiaires. Quant aux consonnes, elles passeront d'un traitement homorythmique assurant la perception de textures soudées, à une liberté d'interventions foncièrement contrapuntique.

— *le rythme:* il ne s'agit ni des durées ni du tempo qui ici sont immuables, mais de la *répartition dans le temps des variations paramétriques*. De la lenteur (du fait de la quasi-immobilité des paramètres: couleur vocalique, classification des consonnes, intensités, ambitus, registres...) à un rythme animé par le resserrement des événements: contrastes dans l'articulation des consonnes, des voyelles, des intensités...

Le fil conducteur de cette vaste progression est sans doute le développement d'un somptueux contrepoint contrastant avec l'étranglement vocal du début. Le déroulement temporel ne se dirige alors pas vers une sur-tension, mais plutôt vers une négociation de cette tension, vers l'exaltation d'un bref moment de plénitude sonore et d'équilibre (à partir de la mes. 58).

2) *mesures 70 à 120*

On pourrait observer de la même façon la gigantesque poussée de la deuxième section. Gigantesque, c'est bien le terme qui convient car, comme chez Beethoven et Stravinsky (dont, à mon sens Xenakis poursuit la lignée), cette progression s'effectue sur un vaste espace temporel où se déploie une énergie musicale peu commune (à l'image des audacieux projets architecturaux du compositeur[10]). La même puissance, la même volonté de contrôle absolu s'expriment là, qui subjuguent.

Ici le fil conducteur est la lente conquête de l'espace brutalement perdu à la mes. 70, avec la même recherche d'individualisation progressive de chaque voix que dans la première section.

A 70 donc, soudainement, plus de linéarité, plus de textures différenciées, plus d'espace, vide ou habité, plus de souplesse, mais un unisson strict dans un medium grave (ré), sur un ternaire agressif, dépouillé, dans la stridence d'un *i* déchiqueté par une dentale (*d*), *fff*, avec la violence du face à face voix de femmes/voix d'hommes. Là va commencer un formidable épaississement du ré, en éventail, où, pendant 50 mesures, il faudra que chaque voix reconquière, quart de ton par quart de ton, la liberté de se mouvoir ; et ce sera (mes. 120) le prodigieux éclatement sur la plosive *k* du total chromatique étalé sur trois octaves. L'irruption du système tempéré, avec ses intervalles disjoints, secouera la pièce comme un événement particulièrement expressif.

Pendant que dans l'ordre des hauteurs, le ré s'épaissit, le timbre se modifie insensiblement sous l'effet combiné des variations paramétriques: un enrichissement des phonèmes, mais surtout une polyrythmie qui va retentir sur le timbre. Celle-ci amène en effet une multiplication infinie des sons, une sorte de crépitement comme la technique stochastique en théorisera l'emploi[11]. Le crépitement est tel que l'on peut croire avoir atteint le seuil au-delà duquel on ne perçoit plus qu'une durée longue. Ainsi, c'est presque naturellement qu'à partir de la mes. 89, la trémulation extrême (un vaste cluster staccato) renforcée par la superposition de douze phonèmes typés (*tsi, di, ksi, tsi, dzi, dji, psi, li, mi, bi, si, ghi*) fait place (aux alti d'abord puis aux ténors et aux basses et enfin aux soprani) à un envahissement de l'espace sonore par des valeurs longues sur des voyelles pures qui libèrent une infinité d'harmoniques. Il s'agit là d'un véritable phénomène entropique où les énergies multipliées et chaotiques se dissolvent dans un contrepoint, en temps lisse, de résonances.

10. Cf. Arts/Sciences. Alliages, Castermann, 1979, discussion sur l'architecture entre Xenakis et Michel Ragon, p. 73...

11. *Nuits*, pourtant, ne procède d'aucun calcul mathématique.

Après ces deux puissantes progressions suivies d'une plage de repos nécessaire, ce sera, dès la mes. 130, l'exploration de nouveaux matériaux (battements, sifflements, pizz. vocaux) qui amorcera une nouvelle ascension. Au retour de la modulation continue (mes. 169), 2 progressions se succèderont encore (mes. 169 et mes. 214) avant que ne surgisse une terrible coda (mes. 240) qui tirera son expressivité de la disparition des caractères constants jusque-là : plus d'individualisation des voix par le rythme ou les hauteurs, extinction progressive des textures multiples, raréfaction des variations vocaliques, constance de la nuance *ppp*...

L'œuvre paraît ainsi un ensemble de sections conçues comme un élargissement progressif de divers paramètres pour aboutir à des sonorités de masses. Toutefois, les différents constituants ne sont jamais fondus les uns aux autres, mais cherchent continuellement à préserver leur individualité, le respect de cette individualisation conditionnant la plénitude contrapuntique du tout.

Le sens extrait de la polysémie de l'œuvre par le processus analytique tend tout naturellement à façonner la représentation imaginaire de l'*interprétation musicale*. Celle-ci devrait à mon sens s'attacher à souligner les signes de progression temporelle contrariée par l'étreinte du statisme : il faudrait notamment veiller à l'égalité de la couleur vocalique tout en renforçant l'articulation spécifique des consonnes (passage de l'air, occlusions brutales...), mais également porter un soin attentif au processus d'individualisation des voix. Marcel Couraud, qui a créé *Nuits* avec son ensemble vocal, insiste particulièrement sur ce problème :

> « *Dans la première partie de Nuits* où les douze voix se répondent ou s'affrontent par blocs de trois avant de se réunir, il me paraît indispensable que chacun des groupes soit composé de trois voix de couleurs vraiment différentes : ainsi les entrelacs vocaux, les croisements sont-ils perceptibles, ils procurent densité et fluidité en même temps. On oublie trop souvent qu'on ne traite pas une polyphonie à 12 voix, tirant sa somptuosité de 12 timbres individuels, comme on traite un chœur à 4 parties qui réclame, lui, 4 timbres collectifs. »[12]

Mais s'il a tout-à-fait raison d'insister sur la différence de conception vocale d'une œuvre baroque, j'émettrais une réserve en ce qui concerne l'individualisation des voix. Là encore, j'inscrirais l'œuvre dans le temps, en soulignant non l'individualisation des voix, mais plutôt le processus d'individuation de ces voix, la masse sonore prenant tout son sens dans l'émergence des êtres individuels à partir de l'indifférenciation collective. Ainsi souhaiterais-je, pour les premières séquences, de réels blocs de trois voix qui ne commenceraient à se scinder que vers les mesures 21-28, là où la polyphonie consonantique apparaît et l'ambitus se diversifie. L'œuvre serait alors réellement située sous le signe du conflit, conflit entre mobilité et statisme, groupe et individu — le combat pour le surmonter donnant tout son sens à la conception temporelle de *Nuits*, ainsi d'ailleurs qu'à l'œuvre entier de Xenakis.

12. Marcel Couraud, in *Regards sur Iannis Xenakis*, p. 190.

UNE FILIATION PROBLÉMATIQUE

Pascal DUSAPIN

Xenakis a toujours pris soin de se présenter sous deux angles simultanés : d'un côté se posant comme un chercheur solitaire et marginal, de l'autre, invoquant une généalogie millénaire de l'histoire humaine. Il est indéniable qu'il n'a jamais cessé de justifier sa propre démarche en s'imprégnant d'ascendants tels que Pythagore, Aristoxène de Tarente, Euclide ou le quadrivium du moyen-âge...
Outre l'immense culpabilité que produisit sur moi cette débauche de références, cela accentua le trouble dans lequel ne pouvait que se trouver — « à l'époque » — un jeune musicien. On en parle assez peu, mais pour quelqu'un qui ignorait tout des querelles post-sérielles des années 70, l'avenir pouvait paraître assez sombre. Les conflits théoriques d'alors ne produisaient que de la rhétorique et au bout du compte quelques idéologies assez pénibles style « musiques improvisées (de quoi ?), libres (comment ? pourquoi ?), happening, (pour happer quoi ?) etc... etc... L'apprentissage de ma génération en fut conditionnée ; elle s'est trouvé comme un enfant qui, rentrant de vacances frais et dispos, retrouve ses parents en train de s'engueuler : son mode de vie s'en trouve alors nécessairement perturbé. J'ai donc vécu très fortement ces difficultés.

J'étais heureusement assez jeune et suffisamment inculte pour ignorer les prétendus enjeux du post-sérialisme. A vrai dire les sériels (qui ont d'ailleurs produit des œuvres d'une beauté indiscutable) m'ennuyaient moins que les petits « chiens-chiens » de Cage, lesquels me semblaient absolument tout confondre, même Cage...

La grande phase Ircam dans laquelle nous sommes aujourd'hui n'était pas encore entamée avec le réseau de nécessités qu'elle constitue désormais. La situation était donc assez trouble. Néanmoins, je ne dirais pas qu'elle est meilleure aujourd'hui pour quelqu'un qui la dévouvre à 20 ans.

Que s'est-il passé pour moi avec Xenakis? Je n'ai pas eu de formation académique. Ma rencontre avec lui est d'abord passé par le choc varésien. Quand j'ai écouté *Arcana*, ma vie a changé. Ce que je comprends mieux maintenant — et que d'autres prennent pour un échec — c'est que l'efficacité de Varèse tenait à sa solitude. Je veux dire à sa solitude dans l'histoire, car il n'a pas eu de descendance. J'ai pu croire que Xenakis était en quelque sorte le légataire testamentaire de Varèse ; il y a effectivement des analogies entre Varèse et Xenakis qui tiennent à l'impact de leurs musiques et à leurs discours polarisés par la musique... Ce qui est amusant, c'est qu'on leur fait le même reproche à tous deux. Musiques « simples », « grossières », etc... comme si la complexité (mais quelle complexité?) était un label de qualité!

Etaient-ce bien des raisons musicales qui m'ont tourné vers Xenakis? Je ne sais pas mais j'avais du mal à comprendre sa musique, ce qui est — en soi — une raison suffisante. Il y en a peut-être une autre qui tenait en fait au désintérêt que Xenakis semblait manifester à l'égard de ses étudiants. Désintérêt probablement fantasmé, mais cela me convenait bien; mon « enseignement » avait été parsemé de tels abrutis que je supportais très bien cette distance...;néanmoins, l'apparente filation que je croyais déceler entre Varèse et Xenakis m'attirait au plus haut point. Cette histoire de filiation (que je connais bien puisque j'apparais quelquefois au hasard des programmes comme un « xenakien ») est en fait une véritable stupidité! On parle ainsi de certains compositeurs comme des fils de Scelsi (ou d'autres...) comme si la musique était une course de relais avec une valise que l'on se transmet de voiture en voiture. C'est heureusement plus gai et inattendu que cela!

Si l'appareillage techno-scientifique de Xenakis m'est alors apparu comme une condition nécessaire — et historique —

à l'avènement de nouvelles perspectives musicales, cela fut une erreur pour deux raisons: c'était mal comprendre et Varèse et Xenakis! Le problème qui est en fait une cause provenait de l'ambiguïté secrétée par leurs deux discours. Par la suite, je crois avoir compris une « chose » qui a pu paraître élémentaire à d'autres époques: j'ai cessé de penser à l'efficacité de la musique en termes socio-historiques. J'aime l'idée que la musique, l'art, puissent ne pas créer de situations proliférantes. Et après tout, Joyce ou Beckett, Newman ou Reinhart, Ives ou Janacek sembleraient prouver cette assertion à haut risque... Et où sont les « Debussyens »? Et les Bouléziens? Les Boulézistes certes mais les Bouléziens? Les chemins d'un artiste à un autre ne procèdent et ne progressent jamais par les épigones, lesquels — comme vous le disiez dans votre article sur Ferneyhough (nº 3 d'*Entretemps*) — ne représentant que la part morte de leurs héritages.

J'ai un grand amour de la musique de Xenakis, (j'ajoute que cela ne m'a jamais empêché d'écouter et d'aimer Berio, Boulez et bien d'autres aux esthétiques les plus contradictoires...) et dans sa musique, plus rien d'autre n'a cessé de m'intéresser que la musique elle-même. Je sais que pour d'autres cela constituerait une mauvaise raison, mais l'impact de sa musique est – sur moi – assez énorme il faut bien le dire... Ceci est probablement le premier degré dont il conviendrait de se méfier, mais tant pis! Au deuxième pourraient peut-être s'étager toutes les composantes structurelles de sa pensée et toutes les trames d'analogies qu'elle suppose. En fait il n'y en a qu'une, c'est cette fameuse relation Art/Science. La vérité est que j'ai cessé de m'intéresser à ce transfert et ce, depuis que j'ai pu en éprouver moi-même les contradictions. J'ai donc compris que si les formalismes de Xenakis lui étaient nécessaires (comment et pourquoi en douter?) ils n'en étaient pas moins une question de convenance personnelle.

Il y a – à mon avis – deux raisons pour lesquelles Xenakis a tellement spéculé sur ces formalismes Art/Science. La première nécessite de se « restituer » dans le contexte cybernétique des années 60, contexte que je n'ai bien sûr pas connu. Dans ces années, l'homme croit qu'il évolue (est-ce que je me trompe?) qu'il va devenir meilleur et que la science va l'y aider. La science est corrélée à l'exceptionnelle situation économique qui fait tant fantasmer nos braves politiciens d'aujourd'hui... Nécessairement, les artistes (enfin certains artistes...) sont impliqués dans ce phénomène positiviste – encore que, lorsqu'on regarde dans les détails, on constate rétrospectivement qu'il n'y

avait pas une reconnaissance réelle de ces artistes qui pourtant avalisaient le fonctionnement ou plutôt les critères de valeurs de cette société. A cette époque, « quelque chose » se trame entre Schöffer, Vasarely et Xenakis pour ne citer que les plus fameux. J'ajoute néanmoins que Schöffer et Vasarely sont exactement les prototypes d'artistes qui ne m'intéressent pas...

La question que l'on peut se poser aujourd'hui est: qu'elle est la valeur que la technologie apporte à une œuvre? Qu'est-ce qui augmente la valeur d'une œuvre quand celle-ci incorpore la technologie? Xenakis voulait comprendre les œuvres du passé avec un appareillage mathématique mais n'a jamais vraiment tenté cette investigation. On peut penser que ce projet était un des contrecoups de l'effervescence sémiotique, linguistique et structuraliste de l'époque. La seconde raison est « politique ». Comme l'œuvre était souvent trop neuve et bouleversait la relation traditionnelle au public, il a fallu médiatiser cette nouvelle relation ; il a fallu « donner à manger » au public et aux critiques. C'était un peu la même chose en littérature ; il suffit pour s'en apercevoir de constater le nombre considérable de conférences qu'ont été amenés à faire Alain Robbe-Grillet ou Nathalie Sarraute pour expliquer leurs textes. Il a donc fallu rentrer en contact avec « le monde » et l'appareillage « xenakien » se prêtait donc très bien à cette médiatisation. Paradoxalement, cela devait même sécuriser le public parce que cela le plaçait face à une perspective apparemment « rationnelle » donc compréhensible! Je suis quelqu'un qui ne peut comprendre quelque chose qu'en le « faisant ». En ce sens, je suis tout le contraire d'un intellectuel. Toutes les contradictions que j'ai pu déceler dans la méthodologie xenakienne sont des contradictions que j'ai moi-même vécues. Je précise évidemment qu'il ne s'agit que de propos tenus de mon jardin et qu'ils peuvent passer pour un cruel manque de savoir. Je l'accepte. Il y a donc un peu de « misère » dans mon « discours ».

Les outils que je pouvais déployer dans le cadre et l'univers de Xenakis m'ont, à un moment, semblé générer du « sommaire » sur le plan de la pensée et même – je regrette de le dire – une certaine forme d'obscurantisme. Pourquoi? Parce que – contrairement aux objectifs invoqués – cela ne générait pas de connaissances au sens « plein » du terme mais seulement des analogies entre des fragments de connaissance. Est-ce manque de métier ? Je n'ai que piètrement réussi à résoudre des problèmes d'architecture musicale avec l'aide des mathématiques. A cet égard, il est frappant de pointer la grande faiblesse des deux théoriciens

majeurs de l'après-guerre (Boulez et Xenakis), c'est-à-dire leur faiblesse quant à l'art de la forme. En ouvrant « Penser la musique d'aujourd'hui » comme en ouvrant « Musiques formelles », on ne trouve pratiquement aucune réflexion sur cette question de la forme musicale. Chez Boulez comme chez Xenakis, on trouve des réflexions admirables sur de courtes entités musicales mais jamais sur l'ensemble de l'œuvre, laquelle repose alors sur un ajustement et un affinement progressif des constituants de base dont la mise en temps est souvent arbitraire, même si géniale. En d'autres termes, ils font comme « on l'a toujours fait » et nous en sommes tous et toujours là! Chez Xenakis en tout cas, l'ensemble, le « temps » de l'œuvre n'est jamais engendré par un concept mathématique de base, même dans *Herma* ou *Eonta*. A présent, je doute que cela soit possible malgré quelques obstinés de « la pure raison » qui, entre nous, ne réussissent qu'à nous anesthésier le cortex! Au passage, c'est d'ailleurs une contradiction qui – pour le moment – existe aussi dans la musique avec ordinateur ; il y a une difficulté à conceptualiser la forme du résultat, si bien que la forme ne manque jamais d'apparaître le plus souvent que comme un compromis entre technique et artisanat où les procédés de « mise en temps » sont en fait extrêmement intuitifs et arbitraires même s'ils produisent d'excellentes musiques... Quelque chose qui se situerait entre la programmation, la haute voltige des logiciels et le bon vieux coup de ciseau.

Un jour, dans le cours de Xenakis à l'université, nous étudiions *Nomos Gamma* ; Xenakis avait décelé les structures de groupe, les parcours spatiaux. Je ne « m'expliquais » pas le solo de hautbois du début de l'œuvre interrompu par les percussions puis par le grand orchestre. J'ai demandé à Xenakis: « pourquoi est-ce ainsi? », et il me répond: « c'est arbitraire », ce qui en fait veut dire tout simplement: « c'est composé! ». Cela peut paraître élémentaire mais c'était énorme pour moi – non pas que j'ai eu envie que tout tienne de manière obsessionnelle par je ne sais quel miracle mathématique – pourtant, apprendre que ce type de décision était purement intuitif a anéanti en moi toute croyance dans le formalisme décrit par lui et – en même temps – tout s'est ouvert, tout s'est « libéré », ainsi que l'écoute de l'œuvre d'ailleurs...

C'est ce que Xenakis a toujours pris soin d'appeler « l'instinct et les choix subjectifs » ajoutant « qu'ils étaient les seuls garants de la valeur d'une œuvre... » Boulez ne termine d'ailleurs pas autrement « Penser la musique d'aujourd'hui » puisqu'il écrit: « On a maintes fois répété: la

musique est une science autant qu'un art ; qui saura fondre ces deux entités au même creuset, sinon l'Imagination, cette reine des facultés ! » Et Varèse terminait ces entretiens avec Charbonnier en proclamant : « ... le dernier est imagination ! ».

Ce qui nous ramène donc à la case départ...
Quelle aurait été l'appréciation de l'œuvre de Xenakis si nous n'avions rien su de ces formalismes ? J'aime à penser que son œuvre (qui je vous le rappelle est loin d'être achevée) y aurait gagné en force car elle aurait gagné en énigme. On se serait alors retrouvé au premier degré d'appréhension, donc celui de l'écoute et de ses conséquences. Bien sûr on pourrait alors penser que la fascination de son œuvre ne soit guère rentable dans le temps après les premiers chocs. Nous verrons bien...

Propos recueillis par François Nicolas

LE MONDE OUVERT DES SONS ET SES ENNEMIS(1)

Confessions d'un disciple

Jan VRIEND

Ceci est le dernier article que je consacrerai à Xenakis. Plus on vient vers moi comme si j'en étais « le spécialiste », plus je m'interroge sur l'étroitesse de mes préoccupations, et plus il me paraît difficile de dispenser, encore et toujours, mes pauvres lumières à son sujet. Et pourtant, l'invite ne tarde généralement pas à ébranler en moi un tel flux de questions et d'idées que le déploiement de cet éventail d'implications musicales me convainc à nouveau que le sujet recouvre bien davantage que le seul jardin clos de sa musique. Mais quand je me mets à replacer Xenakis dans une perspective historique, c'est alors que mon cœur commence à palpiter et qu'un flot exténuant de visions, non seulement me pousse à prendre sa défense et à montrer sa vigueur créative, mais me replonge, la tête la première, dans tout ce qui chez lui (sans parler de moi) est faiblesse, imperfection — ou tout simplement limite. Ce n'est d'ailleurs pas si grave. Je peux observer de pareilles limites chez un Beethoven, un Debussy, et dans une moindre mesure, probablement, chez Mozart. A tel point que je tremble d'affirmer — Dieu me pardonne — qu'on pourrait trouver chez Bach, également...

1. Titre original : The Open Sound Universe and its Enemies » — référence à l'ouvrage de Karl Popper : *The Open Society and its Enemies*, trad. fr., *La Société ouverte et ses Ennemis*, 2 vol., Seuil, 1979.

Il faut remonter aux années soixante si l'on veut s'imaginer ce que représentait, pour un jeune compositeur frais comme la rosée, d'attendre une nouvelle œuvre de Xenakis — particulièrement après qu'*Eonta* eut soudain rendu lourdauds les rêves sonores les plus effrénés de chacun d'entre nous. Mes rapports avec la musique de Xenakis datent de l'époque où je dirigeais un orchestre amateur, à Amsterdam (ASKO). A ce moment-là, seule une petite partie de son œuvre était composée. Nous interprétions tout ce qui pouvait l'être, à l'exception des pièces réclamant une trop grande formation (*Metastasis* et *Pithoprakta*). C'est là, dans la confusion de ces turbulentes années dorées d'intellectualité sérielle et de croissance sournoise de toute la bêtise musicale de ce temps, qu'il m'a semblé comprendre très clairement le message de Xenakis ; là que j'eus l'intuition, malgré mon manque total de compétence mathématique à l'époque, de l'aspect profondément réaliste de son approche de la musique comme phénomène acoustique.

Je proviens d'une famille de fermiers et de maraîchers pour lesquels, à l'évidente réalité de chaque problème, ne pouvait correspondre qu'une réponse authentiquement réaliste. Au sommet de ce monde, mon père, musicien amateur complet, avait comme chef de chorale et d'harmonies à se confronter avec la réalité de problèmes auxquels ne convenaient également que des réponses aussi réalistes que possible. Lui même m'apprit de cette manière à jouer de plusieurs instruments et à comprendre ce que je jouais. Les quelques pièces de Xenakis qui me frappaient le plus (*Metastasis, Pithoprakta* et surtout *Eonta*, lors de sa parution) représentèrent pour moi une approche équivalente de la réalité, une réalité — dirons-nous — du même ordre. *Achorripsis* et les *Pièces ST* ne me fascinèrent pas de la même façon. Leur formule énigmatique et leur présomption, jointe à une certaine qualité rudimentaire, me troublaient. J'étais néanmoins déterminé à percer leur secret.

C'est à ce moment que *Musiques Formelles* parut. Bien que je ne pusse encore en comprendre l'aspect mathématique, je fus aussitôt fasciné par l'autorité, l'originalité et la variété des approches qui s'y trouvaient. Le livre devint ma Bible pour plusieurs années ; et j'étais résolu à le comprendre, si possible ! Il me paraissait contenir la justification d'une nouvelle attitude envers la musique, à mille pieds aussi bien au-dessus de l'épouvantable ennui de toute la propagande sérielle qui nous terrorisait avec ses dogmes, transformant les compositeurs en broyeurs de viande hachée, qu'au-dessus des manifestes de musique-pour-le-peuple qui auraient voulu faire de nous les cireurs de bottes du prolétariat.

Un bon nombre des œuvres clé composées par Xenakis dans les années soixante comblèrent plus ou moins pleinement l'attente qu'il avait provoquée : *Akrata, Nomos Alpha, Nuits, Medea, Kraanerg, Anaktoria, Persephassa, les Polytopes* ..., pour clôre, à mon avis, une période d'étourdissante originalité et de créativité débridée.

Un coup de chance fit que je passai alors un an à Paris (1967/68) où je suivis, avec l'avidité d'un véritable apprenti, le moindre des mouvements de Xenakis. Comme je désirais prendre quelques leçons de composition, il fut assez gentil pour me recommander certains compositeurs de seconde zone (il refusait de se charger lui-même d'élèves aussi excellents — merci beaucoup !). Mes mains étaient démangées d'assez de créativité pour produire d'elles-mêmes une pièce de musique spatiale pour orgue et instruments à cordes (*Huantan*, 1968), que je dédicaçai au maître avec le plus grand des scrupules, espérant de lui un « pas si mal pour un débutant », ou quelque compliment de ce genre. Rien ne m'a tant persécuté depuis que le silence du Grand Sphynx à ce sujet. La crainte qu'il n'ait trouvé ma musique simplement mauvaise est restée jusqu'à aujourd'hui un obstacle dans ma relation avec lui (réminiscence de Bruckner et Wagner ?). Dans mes fantasmes les plus irrespectueux, j'aimais à penser qu'il n'avait pas voulu encourager un rival potentiel. J'ose maintenant me mesurer à lui en affirmant carrément que *Huantan*, ne figurerait pas en mauvaise place parmi ses propres œuvres. Mais qui suis-je...

Le second coup du sort fut pour moi de recevoir le Grand Prix International Gaudeamus de Composition en 1969, grâce au même *Huantan* (ça ne devait pas être si mauvais, après tout), prix qui me permit de consacrer une part substantielle de mon temps à l'étude des mathématiques modernes. Fascinante découverte ! L'ouverture graduelle du monde aux efforts conjoints de l'intelligence et de l'imagination ; la minutieuse précision des justifications consacrées à chaque niveau de la pensée ; la logique, cette « reine de la connaissance » qui scelle le secret de sa beauté derrière un voile d'énigme et de symbolisme ésotérique — délicatement soulevé, violemment écarté parfois par le souffle de l'insatiable curiosité qui pénètre toute vraie passion : celle des apprentis comme des grimpeurs de paroies — percées, visions d'éternité, par delà le zéro, infinités au-delà des infinis, si loin dans le partage entre le zéro et le un que la structure hiérarchique et multi-dimensionnelle de l'imagination chancelle, et que s'active le terme de ses processus...

Je connais ce sentiment. Je sais maintenant combien Iannis a dû être lui-même sous le charme de l'émerveillement de cette tentation : croire que toute vérité ultime réside dans quelque loi, règle, système, algorithme, processus ou structure mathématique[2]. *Musiques formelles* est l'expression d'une adoration irréfléchie. Si elle donne de l'énergie à l'artiste, elle crée malheureusement chez lui l'illusion qu'une équation existerait entre beauté mathématique, cohérence scientifique d'un côté, et l'aspect psycho-physiologique de la réalité musicale de l'autre — réalité infiniment plus rugueuse, brute, rétive à toute loi que le moindre des phénomènes soumis à la rigueur scientifique. N'est-il pas vrai, Iannis, que nous autres errons sans fin ? Que nous marchons sur du sable, quels que soient les succès et les résultats ?

Enfin ce furent les progrès du tout puissant ordinateur, symbole suprême de la capacité humaine à résoudre tout problème. Son introduction dans la composition musicale donnait à la profession un nouveau prestige, digne même d'attirer sur elle l'attention bienveillante du Big Brother Business. Et le monde musical d'opiner : l'Art et la Science réunis, « la certitude et la foi » ; « l'informatique musicale » ; « la conciliation de la pensée scientifique et de la création artistique »[3] — toute cette extase et cette poésie filant, à la vitesse de la lumière, à travers les fils et les circuits intégrés de la machine magique[4]...
Je n'ai, pour ma part, jamais réussi à me caler une seule minute « à mon aise » dans le fauteuil du compositeur, non pas tant à cause des obstacles qui entravent l'accès aux meilleures machines que parce que les problèmes de composition tendent à croître en fonction inverse de l'expérience accumulée. Résoudre un problème, c'est s'en créer dix nouveaux.

Et maintenant ?
J'avais entrepris d'écrire une étude d'ensemble sur la musique de Xenakis au cours de ces années soixante. J'envisageais de présenter une analyse détaillée des œuvres de la période stochastique (à partir d'*Achorripsis* et jusqu'aux *Pièces ST*)[5] —, et maintenai le monde suspendu à l'achèvement de mon projet, par la publication d'articles qui en annonçaient l'imminence, tout en jouant pour moi le rôle de la carotte au bout du bâton. J'écrivis ainsi un chapitre sur l'utilisation des mathématiques dans *Nomos Alpha*, comprenant de nombreux commentaires et interrogations[6], suivi du texte intitulé « Valse stochastique ? »[7], que je désignai alors comme introduction au Grand Œuvre toujours repoussé. Chacun de ces travaux exprimait, je le

2. Je fus un moment moi aussi sous le charme de cette religion. Puis je compris que c'était une production, une invention de l'homme, qui ne revêtait donc comme telle qu'une importance limitée ou, disons, relative : susceptible de recouvrir et de représenter certains aspects de l'accomplissement de l'être humain — sinon ses simples besoins. De la même manière, j'avais constaté combien pour les fermiers et maraîchers, un certain niveau de mathématique était utile — sinon agréable. Il en est ainsi de certaines théories et pratiques religieuses qui se révèlent utiles — si ce n'est agréable — quoique parfois désastreuses...
3. En français dans le texte.
4. Qui ne se souvient de la fameuse phrase : « Le compositeur devient à l'aide des cerveaux électroniques une sorte de pilote appuyant des boutons, introduisant des coordonnées et surveillant les cadrans d'un vaisseau cosmique naviguant dans l'espace des sons à travers des constellations et des galaxies sonores que seulement par le rêve lointain il pouvait entrevoir jadis... maintenant il peut les explorer à son aise assis dans un fauteuil ! » *Musiques Formelles* (en fr.).
5. J. Vriend, *Xenakis — Wiskunde & Komponeren*. 170 p. Des copies furent distribuées pour l'ASKO (Amsterdam, 1976/77).
6. *Nomos Alpha for cello solo*, analysis and comments — 1980, in *Interface*, vol. 10 (1981).
7. in « Regards sur Xenakis » Stock.
8. Karl Popper, Seuil, 1979. 2 vol.
9. Faits indépendants de la qualité de son œuvre.
10. *Entretemps* n°3, Paris, février 1987. Ce numéro, que je prends comme référence, contient non seulement des analyses d'œuvres de Ferneyhough mais aussi des contributions du compositeur lui-même et une analyse de son cycle, *Carceri d'Invenzione*.

vois mieux maintenant, le même désir de comprendre et de justifier à mes propres yeux le but d'une expédition qui allait orienter désormais le projet de toute une vie.

*
**

Le titre de cet article fait référence au livre de Karl Popper, *La Société ouverte et ses Ennemis*[8]. Ce n'est pas que je prétende approcher — ni même tenter d'approcher — l'envergure du projet popperien. Mais, dans la mesure où mon but est de souligner l'importance de Xenakis, j'emprunterai à Popper la technique consistant à décrire les aspects les moins présents chez Xenakis — qu'il les évite d'instinct ou les élude habilement —[9] à la lumière de l'œuvre d'un compositeur (Brian Ferneyhough) ayant précisément développé ces mêmes aspects. Un numéro récent d'*Entretemps*[10] ayant été récemment consacré à Ferneyhough, la référence aux principales positions de ce dernier en sera d'autant facilitée.

Il n'y a selon moi aucun sens à tenter d'établir une comparaison entre Xenakis et des courants de la musique contemporaine comme les néo-romantiques, les minimalistes ou quelque autre parasitage des formules à succès du passé. Je me concentrerai au contraire sur des compositeurs participant, par leur expérimentation, au développement et à la croissance de la musique occidentale, de telle manière qu'ils prennent le relais de pionniers comme Webern, Varèse, Debussy, ou qu'ils avancent à leur tour en éclaireur.

Brian Ferneyhough représente à mes yeux l'extrême conséquence du sérialisme et de la pensée académique. Pour autant que je puisse reconnaître son génie et qu'il soit vrai que ses œuvres par endroits sonnent bien, je ne puis m'empêcher de l'imaginer dans la position larmoyante d'un condamné s'apprêtant à être exécuté mais qu'une intention malveillante maintient dans l'ignorance du lieu et du moment de l'exécution. Sa folie est fascinante et, parmi le nombre croissant de ses épigones, c'est à qui se fondra avec le plus de zèle dans son ombre, à qui sera encore plus catholique que le Pape. Je ne crois pas qu'il soit possible de penser que les extravagantes partitions de Brian ouvrent de nouvelles voies ou de nouvelles perspectives, malgré ses efforts pour faire admettre que ses notions de « figure » ou de « geste » constituent un Grand Bond en Avant... C'est plutôt comme si nous regardions quelque chose que nous avons toujours vu à l'œil nu, sous toutes les coutures, mais que nous ne puissions plus arrêter de regarder, de plus en

plus près, jusqu'à ce que nous n'apercevions qu'une image, encore stimulante, mais qui n'est plus en vérité que la version estompée de cette même chose.

J'essaierai bien entendu de justifier mon point de vue, en fonction de mon hypothèse sur Xenakis : quelles que soient les failles que l'on puisse déceler dans sa théorie avec leurs inférences musicales, aussi bien que mathématiques, scientifiques, philosophiques, artistiques, etc., quelles que soient les réserves susceptibles d'être exprimées envers beaucoup de ses compositions, (j'abonderai pour ma part dans le sens de ces deux critiques), Xenakis est très exactement l'opposé d'un Ferneyhough, dans la mesure où son œuvre contient les conditions et les ferments d'un véritable « pas en avant ».

Là où les œuvres de Ferneyhough ne dénotent que l'ultime convulsion et l'asphyxie de l'académisme, l'œuvre et l'attitude de Xenakis portent un souffle d'espace et de liberté : un paysage sonore ouvert, l'Ouverture de l'Univers des Sons. Je voudrais souligner maintenant à quel point les attitudes de Ferneyhough et Xenakis divergent. L'un travaille principalement à partir de concepts sur le papier, l'autre à partir de ses visions du son et des interactions entre le son et l'espace ; l'un compose avec des « notes », l'autre avec des sons et des constellations de sons... De telles distinctions sont certes trop tranchées et devraient se nuancer par la suite. Je partirai néanmoins de là, sans craindre de donner à mon propos ce ton un brin provocateur...

Les compositeurs-de-note sont légions et ça n'a rien d'étonnant ; toute notre éducation musicale et notre tradition critique sont focalisées sur l'approche du texte-papier, et je suis le premier à admettre que je porte encore moi-même les stigmates de cet endoctrinement, malgré les années que j'ai passées à essayer de m'en libérer. Aussi, toutes les remarques que je fais au sujet de Ferneyhough sont-elles à comprendre comme autant d'auto-critiques envers mes propres œuvres, bien que je n'aie jamais adhéré, pour ma part, à la doctrine sérielle.

*
**

Académisme, sérialisme et pensée atomiste...

La partition la plus effarante de Ferneyhough reste sans doute *Time and Motion Study*, pour violoncelle solo. L'œuvre représente à mon sens le stade suprême d'extravagance possible. « Complexité », dira simplement le lecteur académique. « Grands dieux ! », s'exclamera plutôt l'innocent en ouvrant la partition. « Démentiel », sera la seule conclusion de quiconque prendra plus ample connaissance de l'hallucinante somme d'informations au cm² répétées, page après page, jusqu'à la fin (de l'interprète ?...).

La complexité est une idée fixe chez Brian et tous ses propos tendent à suggérer qu'elle serait une vertu. Même quand le résultat obtenu sur le papier tourne incidemment à une simplicité tout à coup sans détour, il se rattrape à des arguments tels que : « Ah ! mais c'est qu'elles proviennent de la conjonction de processus superposés terriblement complexes ! »[11].

Qu'il soit bien clair que je n'ai aucun a-priori de principe contre la complexité quand il s'agit d'objets dont la nature est d'être complexes. La prise en compte des multiplicités, multi-dimensionalités, polyvalences d'un phénomène reste un aspect vital de la souplesse qui doit être la nôtre dans l'approche des réalités et des problèmes — c'est même une question de simple survie.

Mais il y a, chez Ferneyhough, de la complexité aussi bien dans le résultat que dans les processus qui y conduisent. La complexité du résultat est le produit de la simultanéité des niveaux d'information et de la vitesse avec laquelle ceux-ci se transforment, c'est-à-dire dans la densité verticale et horizontale des instructions imposées à l'interprète. La complexité des processus de composition, de son côté, consiste en l'addition de longues chaînes de dérivations et de surimposition de ces dérivations, tout particulièrement dans l'organisation des hauteurs et du rythme. Tout au long de ces chaînes interviennent diverses sortes de modifications mécaniques (contrôlées ?) du « matériau initial », jusqu'à ce qu'un résultat définitif soit obtenu — que le compositeur peut aussi bien rejeter qu'accepter, ou que « ré-adapter » à une nouvelle trame préfabriquée.

Voyons ce qui se passe dans la chaîne : compositeur-interprète-auditeur.

Je voudrais m'interroger sur la valeur, dans cette chaîne, de transformations qui interviennent incessamment, du projet originel à ce que l'auditeur perçoit.

1. Le compositeur.

Nous sommes ici en présence d'un compositeur qui non seulement admet mais encore revendique son obsession de complexité. Observons l'organisation rythmique par exemple. Si l'on regarde superficiellement le résultat définitif

11. *Entretemps*, op. cité, p. 93.

d'une section rythmique — telle qu'elle apparaît dans la partition en première analyse — ce résultat semble obtenu par la composition de processus s'articulant aux niveaux suivants:

a. tempo;
b. densité;
c. changements de mesure;
d. ritardandi/accelerandi;
e. subdivision en valeurs brèves (triolets, quintolets, etc.), superpositions (et juxtapositions!) de celles-ci;
f. insertion définitive des événements.

Mais dans l'œuvre de Ferneyhough, tous ces niveaux interfèrent pernicieusement. C'est d'ailleurs un trait caractéristique de l'écriture sérielle que d'élaborer des ossatures structurelles destinées à générer de longues phases de temps (parfois l'œuvre entière), en travaillant séparément sur les catégories et en les combinant ensuite par superposition.

Il suffit ainsi de disposer d'abord, par exemple, de longues séries de barres de mesure. Supposons qu'on y ajoute ensuite des mètres « rares » comme ceux que Ferneyhough affectionne (2/10, 3/12, 7/24, etc.). Il ne reste qu'à leur superposer un programme d'indications de tempi, incluant des ritardandi et des accelerandi. Un de ces « réservoirs temporels » a ainsi été rempli par la sus-nommée « densité »: c'est-à-dire la quantité de notes.

A ce niveau, ces trois catégories de construction rythmique (en elles-mêmes pertinentes) ont déjà perdu toute signification. Le tempo n'a rien à voir avec la vitesse, d'autant que chaque mouvement peut être à chaque instant contrecarré par des phénomènes de « densité ». Même argument pour la densité: tempo et organisation des barres de mesure interfèrent largement avec n'importe lequel des phénomènes relevant de ce qu'on appelle ainsi. Enfin, le mètre et les indications de mesure ne recouvrent à leur tour rien de plus que la notion de « réservoir » — notion dont les limites sont constamment recouvertes par les autres niveaux de construction.

Si l'on ajoute, en plus de tout cela, les subdivisions, les subdivisions de subdivisions en transformation continuelle, (triolets, quartolets, triolets de quartolet, etc., etc.) et que l'on détermine les positions des notes sur les grilles ainsi obtenues, on ne peut que conclure que le contrôle de ce qui se passe finalement dans la *réalité* rythmique est au moins hautement improbable, s'il n'a pas depuis longtemps échappé tout à fait au pouvoir du compositeur. Et par contrôle j'entends: la conscience des implications de ce

travail pour le résultat sonore définitif. Ce n'est d'ailleurs pas seulement le contrôle qui disparaît mais, d'une manière générale, le pouvoir spécifique de chacune de ces catégories qui est anéanti, par la variation croissance d'éléments ainsi devenus amorphes.

Un tel phénomène est caractéristique de toute la tendance que j'ai appelée « musique de papier ». Ainsi le rythme semble normalement prédisposé à articuler, de manière reconnaissable, des unités temporelles avec une vitesse donnée. Ces articulations interviennent au niveau des événements individuels (des « notes », comme les sériels aiment à les désigner) ou à quelque niveau supérieur d'organisation. Si la fabrication d'une articulation prend place à l'intérieur d'une longue chaîne de dérivations de papier et de re-combinaisons à d'autres niveaux que ce que les deux précédents (articulation, vitesse) permettent, alors deux réalités se mettent à croître et à diverger: la réalité de papier et la réalité sonore. Chacune commence à vivre sa propre vie.

Il pourrait paraître évident, pour un compositeur, qu'un rythme comme:

même s'il provient « de la conjonction de processus superposés terriblement complexes », ne gagne à cela aucune signification particulière. Pour l'auditeur, il restera toujours ce qu'il est:

Même remarque au sujet de rythmes paraissant extrêmement complexes mais qui sonnent, eux, de manière plutôt neutre, grâce à l'effet de brouillage résultant de l'action réciproque des divers niveaux d'organisation[12]. Cet effet grandit encore avec l'intervention des autres niveaux: hauteurs, articulations, dynamiques, etc. dont l'action ne fait naturellement qu'ajouter à la complexité et à la densité de l'information (je l'évalue maintenant au cm²!). Comme les compositeurs sériels et post-sériels sont toujours enchantés de montrer *comment ils ont obtenu leurs « notes »*, le dossier Ferneyhough d'*Entretemps* contient lui aussi d'abondantes démonstrations sur le mode d'engendrement des hauteurs: ce qui nous montre encore une fois comment des manipulations de papier pourvoient le compositeur en « notes » (i.e. en hauteurs) — et plus spécifiquement en *séries* de hauteurs — tout en lui donnant l'illusion que ce qu'il obtient par de telles arcanes possède par soi même un contenu musical.

12. Le « brouillage » n'intervient pas qu'à l'articulation du résultat mais provient plus particulièrement du choc entre les niveaux d'organisation de la composition. Toute houle déferlante est aussi la somme de vagues moindres...

« *La forme explose par sur-définition* »[13].
Cette phrase remarquable illustre à merveille tout ce que je voudrais faire entendre quand à l'essence d'une pareille forme de composition. La « sur-définition » est bien entendu un phénomène caractéristique de cette musique pour le papier, à la proverbiale patience duquel elle semble faite pour s'accorder. Elle permet aussi de montrer à quel point le compositeur d'une telle musique confond le résultat produit par l'ensemble des algorithmes de papier avec la forme musicale, comme explosion. Comme si nous nous trouvions face à un processus naturel de croissance sauvage...[14]

Surdéfinition, surdérivation, surjuxtaposition de superposition, surspéculation... la sophistication et la subtilité du travail sur papier de Ferneyhough rendraient son œuvre d'une préciosité inouïe, si seulement elle avait quelque chose à voir avec des concepts ou des processus *musicaux*. Mais elle n'a de rapport qu'avec la production (directe, ou parfois indirecte) de « notes », et ce principalement sur l'axe du temps et des durées[15].

2. L'exécutant/interprète et l'auditeur.

Quiconque regarde une partition de Ferneyhough ne met pas longtemps à s'apercevoir qu'un tel degré de densité et de complexité dans l'information réclame de l'interprète une bonne part d'*approximation* (à moins, comme le disait Pierre Yves Artaud dans le dossier d'*Entretemps* de ne s'attacher qu'à certains aspects).

Ferneyhough reconnaît le problème et fait du vice vertu en prétendant que l'interprète doit être *davantage* qu'un simple « reproducteur efficace des sons possibles ; il est aussi lui même le résonateur... »[16].

En réalité, le fait est que l'interprète ne peut se trouver qu'*en deçà* de cette position. Il ne pourrait être « davantage » que s'il atteignait un point, par delà l'étude et la maîtrise technique, où il se trouverait *au-dessus* du combat désespéré qu'il doit mener avec la partition — à moins que ce combat lui même ne puisse être retourné en paramètre musical... on retrouve Xenakis.

Une partition est un dispositif contenant des instructions pour un utilisateur. Ces instructions sont tout autant techniques que musicales. Si elles dépassent les limites du contrôle technique, psychologique ou psycho-moteur possible, peu de place reste allouée au contrôle proprement musical. Pire, c'est l'ensemble des arcanes sur papier qui tourne à la pure routine spéculative, une très faible part des

13. Ferneyhough, ibid. p. 85.
14. Psychologiquement parlant, il est certain que le résultat obtenu quelle que soit sa valeur musicale — est au plus haut point le fruit d'une complexe, quoique lente, explosion.
15. Je ne prétends pas que le résultat définitif doive égaler la somme de ses parties. Ce que je dis est, au contraire, que la sophistication des techniques, si elle peut parvenir à un certain résultat sur des niveaux séparés, est difficile à justifier pour des ensembles plus complexe où l'amalgame d'intentions et de spéculations devient virtuellement incontrôlable, sinon autonome : signifiant en dépit de lui-même.

intentions, prétentions et ambitions initiales pouvant émerger de l'interprétation. Ou bien enfin, si le compositeur a de la chance, cela devient quand même de la musique... « musique malgré lui »...[16]

Ferneyhough, quant à lui, semble généralement satisfait du résultat obtenu. Il prétend même que celui-ci ne le surprend pas et sonne comme il s'y attendait. A présent, retournons le problème. Nous savons donc que le résultat est une somme d'approximations. Ecoutons le et tâchons d'oublier à quoi ressemblent les partitions de Ferneyhough. D'un seul coup, toutes ces difficultés et ces complications maniaques s'évanouissent. A la place, nous entendons une musique d'allure plutôt stochastique (ou probabiliste), qui pourrait avoir été écrite de manière beaucoup plus simple — pas très différemment somme toute de ce que fait Xenakis...

Même les combinaisons les plus déterministes peuvent s'agencer convenablement avec des systèmes moins détournés de notation rythmique. Ne pourraient-ils pas a fortiori se *concevoir* plus directement ! — avec l'avantage supplémentaire de rendre possible le contrôle direct des résultats. Dans la mesure où les interprétations sont de toute façon du domaine de l'approximation — et pourraient donc être améliorées, jusqu'à un certain point — le compositeur ferait mieux de se saisir du problème à la racine et de concevoir les choses au plus près des phénomènes de surface de la musique : les seuls qui importent, en dernière analyse.

Pour résumer mon point de vue sur l'attitude de Ferneyhough comme compositeur, je ne puis faire mieux que de me référer aux *Carceri*, ces prisons de l'invention. Que Ferneyhough choisisse de faire référence aux extraordinaires dessins de Piranese symbolise en effet très exactement le problème. Son admiration pour ces dessins raffinés, dont les perspectives subtilement faussées s'insèrent dans des bâtiments que Piranese appelle « prisons » (ou donjons — car ils ne semblent pas avoir de sortier, malgré les nombreux passages et galeries sans fin qui suggèrent une issue), est une admiration portant sur un *résultat*. Le résultat visuel produit est l'objet d'observations détaillées que Ferneyhough généralise alors. C'est à l'aide de ces généralisations qu'il dépeint ultérieurement les propres processus de son travail, ce qui reflète bien, en un sens, l'intentionalité et le pouvoir perspectif qu'ont les prisons de Piranèse. Mais dans la musique de Ferneyhough le résultat et les processus ne sont certainement pas identiques. Le dynamisme du résultat ne peut se confondre — il s'en faut

16. En français dans le texte.

de beaucoup — avec le dynamisme des processus de création. Je ne dis pas que les partitions de Ferneyhough soient dépourvues de dynamisme, bien au contraire, mais que résultat et processus sont deux choses différentes, et que Ferneyhough les confond perpétuellement.

Et pourtant, cette musique qui a forme, contour, texture, sonne parfois de manière fascinante. « Musique malgré lui »[17] — ou plus encore en dépit d'elle-même : tirée d'un gouffre d'arcanes abstraites, mise à jour par un musicien possédé autant qu'inspiré, « réverbérée » par un médium — l'interprète — en une approximation transfigurante, révélée enfin par le courage d'un auditeur, supposé « reconstruire l'œuvre à sa propre image » à partir des « indices sonores proposés » — elle advient dans l'expression d'un long parcours initiatique. Par le choix de ce langage — l'ésotérisme de ses gestes et de ses mots — sa musique, qui exclue le profane, se reclue dans l'inaccessibilité ; se tourne vers elle-même en une implosion créatrice. Que l'adepte en franchisse le seuil et le voilà ravi ; elle l'entraîne toujours plus loin dans les ombres de ses geôles, le lacis de ses perspectives entremêlées ; il titube aveuglé ; il s'écrie « Liberté » ; il n'étreint plus que les échos de la réalité...[18]

Liberté...

Revenons à Xenakis. Varèse nous servira de flambeau pour remonter au grand jour et à l'air frais de l'Ouvert des sons : « la libération des sons. »
Il sera toujours difficile aux peuples occidentaux que nous sommes, qui avons depuis le siècle dernier érigé des centaines de conservatoires, à seule fin d'assurer une pérennité aux bons-modèles de notre musique, de comprendre ce que Varèse avait bien pu vouloir dire par ces mots : « libérer le son ! » La normalisation des études musicales, particulièrement adaptées pour faciliter les nouveaux systèmes d'examens, a sérieusement prévenu la société musicale contre tout ce qui, en dehors de ses normes, aurait également pu être de la musique. Travailler sur et à partir du papier n'a pas seulement limité jusqu'à l'absurde le champ de notre intérêt pour toute pratique musicale « exotique », mais a provoqué — alors que nous nous trouvions en proie à la crise et à la nécessité d'innover — cette croissance sauvage d'intellectualité sur papier que nous avons alors connue. Les dodécaphonistes et les premiers sériels étaient en premier lieu les héritiers de l'orthodoxie et de la scolarité des institutions musicales. Le son d'un instrument était pour eux l'équivalent d'une « note » qui devait avoir une hauteur parfaitement déterminée ; sinon, comment aurait-

17. En français dans le texte.
18. Il est amusant que Ferneyhough ait justement reçu un prix de la Société Royale des Arts pour l'Excellence graphique de ses Publications Musicales ! C'était là certes un cadeau empoisonné, mais cela n'éclaire-t-il pas, encore une fois, la composition sur papier d'un jour significatif ?

on pu *écrire* de la musique avec ! Il est significatif que l'art « d'écrire » ait atteint de tels sommets au moment même où se réveillait l'intérêt pour les compositeurs de la fin du moyen-âge et du début de la renaissance. Les possibilités de l'écriture polyphonique furent ainsi grossièrement surestimées et certainement mal comprises : on se permettait d'en ignorer les fondements les plus vitaux (l'harmonie, modale ou tonale) ; on adoptait (ou décalquait simplement) les conventions structurelles admises de milliers de séries qu'on extrayait, le plus souvent par une caricature d'ingéniosité musicale, à l'aide des procédés de la toute récente technologie de papier.

Anton Webern avait certainement eu conscience de ce danger. Mais il aspirait à une telle économie de moyens qu'il se donnait par là le pouvoir de *contrôler* une nouvelle forme d'« harmonie ». Avec tous les paramètres sur lesquels les musiciens de la nouvelle génération voulaient opérer, un tel contrôle devenait en revanche impossible. Ça n'allait pas les décourager, au contraire ! Il était si commode de n'avoir plus, tout à coup, à se préoccuper d'harmonie ! L'impératif harmonique tombé, il devenait si facile d'être prolifique ! Varèse gardait, lui, un parfait contrôle en ce domaine. Il avait non seulement conscience de l'importance structurelle de l'harmonie, mais aussi du potentiel de timbre et de couleur qu'elle recelait — c'est à dire de sa contribution à la qualité du son (ce qui restait dans la ligne Debussy-Ravel). Mais les sonorités dont Varèse rêvaient allaient plus loin que les outils qu'il eut jamais à sa disposition. Son imaginaire excédait si largement la notation musicale de son temps qu'il passa son existence en quête de nouveaux moyens de production de sons . Car, s'il disposait imaginairement de tous les sons historiquement possibles en musique, il possédait en propre un idéal sonore radicalement étranger aux oreilles entraînées de nos conservatoires — idéal qu'on ne peut désigner, en dernière analyse, que comme *son en mouvement*. Si l'on pouvait se saisir des sons et les façonner à volonté, il serait possible de faire surgir de la musique à partir de n'importe quel son ! Varèse pensait que c'était là le chemin que la musique devait suivre, conséquence d'ailleurs logique d'une évolution que chacun pouvait constater. D'abord les rêves et les visions, ensuite la notation... Xenakis devait s'emparer de cette idée, parmi d'autres, pour la développer en une essentielle digression. Bien que n'étant certainement pas au départ de la même espèce de musicien que Varèse, il avait en partage avec lui un certain goût pour la sauvagerie, le caractère brut, primitif de l'univers des sons et de sa dimension spatiale. En même

temps, il pouvait « entendre » les productions de l'académisme sériel, alors envahissant. Ces masses de sons supposées représenter une polyphonie linéaire — ces ingrédients de la nouvelle musique — il sentit qu'il leur fallait un contrôle plus direct.

Son expérience technique et son environnement professionnel lui suggérèrent alors deux solutions inédites (je me souviens qu'il me dit une fois que sa familiarité avec la distribution de Gauss et les concepts ultérieurs de la statistique avait été pour lui un grand coup de chance). Le problème était pour lui le suivant: comment intégrer l'aspect de masse en mouvement — qu'il appréciait dans les musiques sérielles — à un contrôle aussi grand que possible de ces masses? Le déterminisme de l'écriture sérielle était absurde par ce qu'il avait fait perdre le contact avec ce qui, du résultat, était effectivement perçu. La perception et la « compréhension » des phénomènes à haute densité d'information n'est possible que si l'on a recours à des instruments similaires à ceux utilisés pour la perception de phénomènes semblables dans notre environnement, quand la saisie des détails est impossible, hors de propos, ou simplement sans intérêt.

Il n'y a rien d'extraordinaire à comprendre cela ; nous le pratiquons quotidiennement. Ce qui est exceptionnel, c'est que ces catégories de perception n'étaient pas sensées s'appliquer au domaine de la musique. Plus tard, spécialement après 1960, quand la transgression de tabous fut devenue la norme, une grande partie de la nouvelle pratique musicale tourna ainsi autour du plus extraordinaire répertoire de sonorités que la musique eût jamais expérimenté.

Quoi qu'il en soit, à cette époque Xenakis cherchait à avancer très systématiquement, à la différence de beaucoup de compositeurs et de musiciens qui se contentaient d'un contrôle approximatif de leurs sonorités et finirent, bien entendu, dans le décor. Ses deux premiers essais (*Metastasis* et *Pithoprakta*) bénéficièrent directement de son expérience acquise sur les nouveaux concepts relatifs aux probabilités. Avec *Acchoripsis*, il démontra en réalité comment concevoir une œuvre à partir d'un « minimum de règles ». Mais la pièce n'allait pas plus loin que cette démonstration de composition minimale, sur des concepts statistiques (ou probabilistes).

L'étape suivante — toute la série des *Pièces ST*, y compris *Atrees* et *Morsima-Amorsima* — apporta à cette technique de nombreux raffinements, par rapport surtout à l'absence

de souplesse et d'élasticité dont souffrait *Achorripsis*. Dans l'intervalle, il y eut encore : une expérience sur les concepts de la théorie des ensembles (*Herma*) ; une autre sur la théorie des jeux (*Duel*) ; deux essais sur les chaînes de Markov (*Syrmos et Analogique A&B*). Puis, avec *Polla ta Dhina*, il nous montra qu'il avait d'autres tours dans son sac, avant d'aller faire un tour sur les pelouses des standards musicaux, de manière ouvertement provocatrice (*Bohor*). Mais c'est avec *Eonta* qu'il renoua soudain avec un grand style et qu'il « prouva » à tous la liberté et la maîtrise de son invention.

On peut donc distinguer deux grandes catégories d'œuvres :
1. les œuvres plus ou moins librement composées ;
2. les œuvres rigoureusement et systématiquement développées à l'aide d'un système préconçu, d'*Achorripsis* aux *Pièces ST*, jusqu'à *Nomos Alpha* (pour violoncelle solo) compris.

Les premières furent un terrain d'expérimentation libre pour de nouvelles idées ; les secondes, une série d'exercices où sont expérimentés des outils mathématiques à l'intérieur de projets compositionnels minimaux (*Achorripsis*). Après *Eonta* et *Akrata*, il s'agit plutôt de compositions « demi-libres », dans la mesure où une certaine rigueur de construction est appliquée aux parties mais à l'intérieur d'un ensemble librement conçu par blocs. Seule *Nomos Alpha* renoue avec un strict programme de prescriptions. Pour autant que je le sache, il n'y eut plus par la suite d'œuvres d'une telle « rigueur ».

Qu'y a-t-il donc de si nouveau et de si particulier dans la musique de Xenakis ? En quoi la digression qui l'a conduit à élaborer une nouvelle définition et un nouveau concept de la musique nous concerne-t-elle ? Enfin, en quoi l'académisme des œuvres « rigoureuses » de Xenakis diffère-t-il au fond de l'académisme de Ferneyhough ?

A. En premier lieu vient la conviction (après, il est vrai, Varèse et John Cage — mais beaucoup plus tard) que tous les sons peuvent être admis dans la sphère de la composition musicale — qui devient l'art de manipuler les sons, quels qu'ils soient ; avec l'idée connexe que l'accession ou non de ces manipulations au domaine de la musique dépend entièrement de la nature et du contexte des manipulations, non de celle du son. Dit autrement, et dans une perspective formelle : les frontières de l'espace musical sont manifestement franchies ; l'Univers du Son est *ouvert*.

De ce seul point de vue, un pas essentiel est ici franchi, qui

ne peut être contesté. Acceptez la totalité universelle des sons comme le *matériau* musical potentiel (on voit quelle extension prend ici ce simple mot !) implique des conséquences radicales d'une immense portée, quant à la définition ou — simplement — à la description des propriétés du son et de l'espace dans lequel il se meut.

Prenons le cas des hauteurs. Non seulement un son donné peut n'avoir aucune place assignée dans notre système bien-tempéré (ni même d'ailleurs sur une échelle en quarts de tons), mais chaque son peut être lui-même constitué d'un complexe de hauteurs dont la moindre réclame une description spécifique. Bien plus, la structure interne d'un son peut se trouver être en mouvement continuel — qu'elle se transforme selon des modèles déterminés ou bien de manière totalement erratique.

En d'autres termes, les propriétés du son ne nous obligent pas tant à introduire de nouvelles catégories dans la description des hauteurs qu'à redéfinir leur dimension, comme dimension de l'espace-son. Cette redéfinition, extrêmement formalisée, implique que toutes les hauteurs et tous les mouvements entre hauteurs soient possibles ; autrement dit, que le domaine (ou la dimension) des hauteurs prenne la forme d'un continu total ; que cet espace — pour employer mon expression favorite — soit *ouvert*.

Il faut noter à quel point cette approche se distingue de celle consistant à essayer d'étendre et d'étirer un ancien système, au point que l'addition infinie des complications qui en résultent, loin de lui ouvrir de nouvelles perspectives, ne contribue qu'à diluer l'ultime part subsistante de son potentiel.

C'est le mérite de Xenakis d'avoir attiré notre attention sur ces aspects en ayant su, au contraire, développer des systèmes de formalisation tels qu'il soit possible de décrire la plupart des dimensions de l'espace-son. La nécessité de formalisation devenait évidente à partir du moment où l'on souhaitait *contrôler* les sons et leurs divers mouvements. C'est alors que nous avons découvert que l'effort pour obtenir des formalisations utilisables ne pouvait parvenir à la mise au point d'un système général de description — applicable en toute circonstance et pour tous les problèmes d'organisation du son — comme Xenakis avait pourtant essayé de le démontrer dans ses écrits. Un certain nombre de généralisations peuvent néanmoins être présentées, quant à l'état actuel des solutions[20].

Dans le domaine rythmique, il est aisé d'observer que des approches similaires sont possibles, soit pour décrire, soit

20. Nous pouvons maintenant vérifier que, parmi toutes les formalisations dont nous disposons, la solution sérielle ne constitue qu'une part infime de l'ensemble des systèmes possibles.

pour *contrôler* tout changement de son intervenant sur l'axe temporel. Dans le cas de Ferneyhough, j'ai montré que le résultat dérive d'une monstrueuse chaîne d'opérations qui, là encore, sature l'ancien système tout en ne parvenant qu'à produire des enclaves isolées de contorsion rythmique. Xenakis adopte en conséquence une attitude opposée. Le temps a chez lui une dimension *ouverte* et *continue* — ouverture traduite par l'intégration possible de tout système permettant de contrôler n'importe quel événement, à n'importe quel moment, et sur n'importe quelle « grille » de subdivision du temps, de telle manière qu'un nombre en principe infini d'événements puisse intervenir au cours de chaque unité de temps (le degré de contrôle, quant à lui, reste à la discrétion du compositeur au moment où il choisit son principe d'organisation).

Cela ne veut pas dire que la solution des problèmes soit simple — loin de là ! — mais que le point de départ de la recherche (et de l'inspiration) se fait toujours à la croisée des chemins, à proximité de ce que sera le résultat abouti, où les accès ne sont pas bloqués par des monceaux de « matériau » préfabriqué sur papier.

B. La musique peut être définie en fonction de l'espace qu'elle occupe, l'étendue de cet espace dépendant de la manière dont la musique « mobilise » ses propres dimensions — ce qui est une évidence. La séduction logique de cette observation ne diminue pourtant rien de son utilité. Tandis qu'il projette sa composition, le compositeur lui affecte l'espace — actuel ou virtuel — que sa musique occupera. Cet espace n'est pas tant constitué à l'origine d'un processus de composition (disposition de thèmes, motifs, séries — ou même « figures », « gestes » et « matériau initial ») que défini par les *conditions* d'émergence possible de formes, de contours et de configurations (qui peuvent inclure les « thèmes », « séries » et tout le reste)[21].

Xenakis n'aurait sans doute pas utilisé autant de phrases, mais j'essaierai cependant de développer mon point de vue en termes simples. La conception d'une œuvre aussi primitive et musicalement gauche que *Achorripsis* ne recouvre précisément rien d'autre que la détermination d'un espace. Comme, dans ce cas particulier, elle en fixe également les limites, la musique ne peut aller plus loin que ce qui lui est a priori prescrit, bien qu'à l'intérieur elle se déplace librement. (De la même manière, les molécules évoluent sans contrainte à travers le volume d'une masse d'air limitée). Pour obtenir des résultats à la fois plus souples et plus

21. Je m'aperçois qu'on n'est pas si loin que ça du point de départ de Ferneyhough. Simplement, la vision de l'espace que Ferneyhough se projette d'occuper musicalement est rétrécie chez lui dès le début, parce qu'il se perd aussitôt dans l'élaboration d'espaces secondaires qui, par la suite, occuperont le champ de tous ses développements.

intéressants, il faut diversifier l'espace en lui permettant l'apparition d'occurrences. Cette extension n'est pas obtenue par un simple élargissement des dimensions préexistantes mais se présente plutôt comme un processus d'enrichissement croissant du niveau initial d'entropie. Ceci peut se passer à deux niveaux.

1. Le *nombre* des dimensions contenues dans l'espace d'*Achorripsis* était « minimal » — le dessein de Xenakis y ayant été de travailler avec un « minimum de règles de composition »[22]. Mais quand je dis « minimal », je veux dire que seules comptent dans la pièce les dimensions constituantes de son espace, en tant qu'elles sont rendues opérationnelles ou mobilisées, c'est-à-dire qu'un changement intervient. Comme en mathématiques, un point n'a pas de dimension. La première dimension est la ligne droite sur laquelle chaque point — élément d'une dimension inférieure — peut se déplacer, c'est-à-dire changer de position... et ainsi de suite. Si dans une œuvre, tout est joué *forte* (comme sur un clavecin dont les jeux seraient bloqués), alors la dimension de l'intensité cesse d'être opérationnelle et devient négligeable: aucun changement à l'intérieur de cette dimension n'apporte plus de mouvement ; la dimension se fige. C'est aussi vrai dans le domaine psychologique qu'en mathématiques. « Minimal » veut dire qu'on peut établir les conditions de base de production du son sans que soit défini le moindre champ de transformation, pour un nombre minimum de ses dimensions. *Achorripsis* « sonnerait » pourtant même si aucun changement d'intensité ni même d'instrumentation n'était indiqué: c'est que l'œuvre n'est pas minimale en un sens si strict. La densité des événements, le rythme ou la distribution des événements dans le temps, les hauteurs et/ou les intervalles entre hauteurs d'événements, le choix d'un instrument pour tel ou tel groupe ou événement isolé sont autant des dimensions premières de son espace. Quant à l'intensité, elle paraîtrait composée librement si ses modifications, définies par les autres variables, ne suivaient à leur tour la ligne directrice du projet. Nous sommes ainsi en présence de cinq dimensions, ou variables, auxquelles peut s'ajouter le contrôle de la vitesse et de la direction des glissandi de cordes — quand il y en a: soit un total de six dimensions musicales « opérationnelles », qui constitue l'espace d'*Achorripsis*.

2. Le second aspect définissant l'étendue de l'espace musical est le *champ* [« scope«] et l'*entropie* que le compositeur accorde à chaque dimension. Si, parmi toutes les possibilités de hauteurs, deux seulement sont retenues, alors l'extension de cette dimension n'a presque aucun champ. Mais

22. En français dans le texte.

l'évaluation de ce champ ne se limite alors pas là, l'entropie du système étant bien davantage déterminée dans ce cas par les sous-systèmes qui contrôlent le choix de chacune des deux hauteurs, à chaque moment ou pendant la durée de chaque période. Les hauteurs peuvent être regardées sous des angles très différents, chacun contribuant à l'enrichissement de l'espace dans son ensemble.
Le taux de variation d'une pièce comme *Achorripsis* est très faible. Si ses caractères élémentaires lui donnent une valeur exemplaire, sa valeur musicale — c'est-à-dire l'intégration de ses techniques à un projet ou à une problématique véritablement musicale — reste limitée. Xenakis a pourtant tout essayé pour intéresser les auditeurs à *Achorripsis*, jusqu'à leur faire écouter, non pas une, mais plusieurs fois, de telle manière qu'au fur et à mesure de leur expérience « les rapports de force entre les événements de l'échantillon disposés au hasard formeront un réseau qui prendra un sens défini dans l'esprit de l'auditeur et amorceront une logique spéciale, une cohésion nouvelle capable de satisfaire son intellect aussi bien que son esthétique. (Si, bien entendu, l'artiste a une certaine étoffe) »[23].

Voilà bien les artistes! travaillant dur pour développer quelque chose de nouveau, prenant parfois d'énormes risques... Comment ne chercheraient-ils pas à justifier l'énergie et les efforts investis dans cette laborieuse mais dangereuse entreprise? Ils le font sans cesse — et le plus poétiquement leur paraît le mieux[24] — à moins que la science ne s'en mêle, qui est toujours un bon atout de substitution dans cette course à l'auto-justification. Xenakis est passé maître dans l'art de manier les deux discours: poésie et science. Il « savait », dans le cas présent, qu'il y avait quelque chose de bon dans l'expédition *Achorripsis*, mais ne pouvait évidemment à ce moment là admettre qu'il eût mieux valu créer de la musique et que *Achorripsis* n'était qu'un premier pas dans l'approche des fondements de son art. J'aimerais être certain qu'il parvient maintenant à se retourner avec ironie sur tout le fracas de ses assertions d'alors — quelle que soit la tendresse qu'il doit conserver pour cette période et pour la quantité d'énergie qu'il y a évidemment investie.

Les expériences ultérieures de Xenakis introduisent de nombreux aménagements à la rigueur et au schématisme de sa technologie, tous destinés à en améliorer la flexibilité. Mais le principe demeure: malgré l'extension de leur espace et de leur champ de variabilité, toutes les pièces *ST*, y compris *Atrees* et *Morsima-Amorsima*, sont construites sur un et un seul programme.

23. *Musiques Formelles*, p. 47.
24. Ferneyhough et ses disciples ne craignent pas non plus de répandre d'abondantes quantités d'eau bénite sur la nécessité, pourtant triviale, de démontrer *comment* les choses sont fabriquées. Tout leur est bon: poésie, allusions littéraires... et surtout ces références, particulièrement irritantes — et contestables — au structuralisme français et au vocabulaire de la linguistique (cf. le dossier d'*Entretemps*).

L'étape suivante, marquée par des incursions dans les chaînes de Markov, montre bien comment la pensée musicale de Xenakis procède par digressions — sans pour cela que les processus de Markov ne présentent en eux-mêmes suffisamment d'intérêt pour rendre cette digression mémorable.
1) *Analogique A+B*, composée de deux pièces extrêmement ennuyeuse et d'un intérêt purement historique ;
2) *Syrmos*, pour cordes, que personnellement j'aime beaucoup.

Imaginons le cas limite d'une musique pensée comme « sonorité-en-mouvement ». Une telle pensée paraît relever du pléonasme tant il est clair que tout son implique mouvement. Et pourtant, dans les cas extrêmes, on peut remarquer une ambiguïté (prenez *Bohor* par exemple !). La micro-structure du son peut se représenter comme un vecteur dont les valeurs changent à chaque fraction de seconde. Si l'on considère que ce vecteur est un composé de trois variables (ou dimensions) — hauteur, intensité, tempo —, alors le son peut être considéré comme un ensemble de hauteurs dont chacune possède en propre une certaine intensité et une certaine durée (l'intensité est égale à zéro quand le son a disparu). Si l'on divise maintenant le son en tranches minuscules, il est possible — avec un peu d'imagination — de se le représenter commen un système de cartes dans lequel chaque carte énonce à un certain moment sa composition, chaque nouvelle carte intervenant à une fraction de seconde de la précédente. L'axe vertical des cartes représente la hauteur ; l'axe horizontal l'intensité. Si chaque tranche de son est d'un vingtième de seconde, alors vingt cartes décriront en une seule impulsion toute l'histoire d'un son d'une seconde. Pour plus de détails, voyez *Musiques Formelles*.

Ce qui m'intéresse ici est le passage rendu possible entre la micro et la macro-structure du son. La représentation du son comme ensemble de particules sonores (quanta) en mouvement, inscrites — ou même reproduites — en autant d'impulsions micro-temporelles, se transpose désormais dans la représentation de l'œuvre comme une succession d'états se modifiant à chaque seconde (ou division de seconde). Chaque « état » est une agglomération de sons, combinée à l'« état » particulier d'une succession [« order »], à l'intérieur d'une certaine durée. Que cette présentation de la micro-structure du son comme aspect particulier de la théorie des particules présente ou non un intérêt scientifique, cela importe en définitive assez peu ; l'important reste qu'elle permette de comprendre combien

la prise en compte du son comme objet premier de la musique débouche sur l'avènement d'un nouvel espace musical. De la même manière, les théories sur l'évolution de l'univers physique nous ont appris à réconcilier les propriétés micro et macro-structurelles de la matière. La réalité ne nous paraît plus scindée, comme nous l'avions longtemps cru. C'est pourtant cette conception qui prévaut encore généralement, dans la musique occidentale : la micro-structure du son ne serait pas du ressort du compositeur. On en laisse le soin aux fabricants d'instruments et aux ingénieurs des salles de concert, dont tout le travail consiste à s'assurer que l'objet respectif de leurs soins est adéquat aux conventions d'écriture des compositeurs. On sait à quel point cette attitude a restreint l'invention de nouvelles sources sonores. Les progrès croissants de la facture instrumentale ont facilité la justesse d'intonation et le travail de doigté d'un répertoire standard, mais ce faisant, en ont standardisé la conception.

Il est remarquable de constater à quel point Xenakis a su, toujours mieux, s'adapter à des instruments connus pour leur rigidité comme le piano ou le clavecin (mais aussi les bois et, dans une certaine mesure, les trompettes et les cors). Il a su transformer la relative lourdeur de ces instruments en avantage, par exemple en les laissant s'égayer sur des courbes irrégulières dans un ambitus étroit,afin de démontrer leurs qualités et leurs sonorités transitoires. Il est évident qu'il a dû se sentir d'emblée plus à son aise avec les cordes (boîtes à sons éminemment simples et flexibles), les percussions à sons indéterminés ou les instruments électroniques. Mais des compromis étaient nécessaires, je le sais, et la pression des statu-quo n'est pas un élément négligeable ; il fait entrer chacun, tôt ou tard, dans le rang...

Analogique A&B est une illustration particulièrement gauche de l'hypothèse particulaire et je ne crois pas que l'œuvre ait été donnée plus d'une fois. Elle est condamnée à demeurer à l'état de curiosité historique. Les « tranches de temps » y sont trop épaisses pour approcher ne serait-ce que de l'idée de micro-structure et trop fines pour fournir l'évolution macro-structurelle de formes et de configurations.

Avec *Syrmos* au contraire, Xenakis renonce à toute tentative « démonstrative ». La théorie — ou le principe général — n'y affecte que l'idée du plan de la composition, pour lequel (comme dans *Achorripsis* et les *pièces ST*) chaque « état » est traité de manière à pouvoir ménager, par sa

durée et son taux de variabilité, des développements stochastiques complets. *Syrmos* propose ainsi un répertoire de textures et d'articulations d'une richesse et d'une variété étonnantes, qui fait de l'écoute de l'œuvre la traversée stupéfiante d'un paysage toujours renouvelé. Les « matrices de particules » y sont remplacées par des « champs », tandis que la notion d'entropie laisse place à un ensemble simple mais efficient de *textures* qui forment réservoir pour la construction des configurations internes de chaque champ. Le tout est couronné des fameuses « surfaces réglées » et de leurs dérivés.

Herma est un nouvel exemple de l'application brute de quelques idées mathématiques sommaires à l'élaboration d'une pièce, et de son échec à produire une œuvre, musicalement à la hauteur du niveau de spéculation ambitionné. L'œuvre se réduit à une succession d'états, chacun étant défini par sa densité, sa durée, le principe d'organisation de ses hauteurs, son intensité globale et ses indications de pédale. Les « ensembles » (pensés d'après la théorie des ensembles) ne sont réellement rien d'autre que des sous-ensembles des 88 notes du piano, obtenus sans aucune considération d'octaves, de quintes, etc. Le processus tout entier est sensé nous conduire de l'exposition des trois ensembles de base au résultat de la dernière page grâce à l'action sur ces ensembles de deux niveaux parallèles d'opérations, minimales ou maximales, en quantité. Pure illusion ! Il reste que, là encore, *Herma* représente *l'ouverture* d'un espace, ne demandant qu'à être investi de problématiques plus intéressantes — ou, simplement, plus musicales !

Nomos Alpha, enfin, relève fondamentalement du même type de composition : une succession discontinue d'états. Sa spécificité résulte cette fois de l'addition d'opérations effectuées sur des grilles de hauteur, là encore élaborées à partir d'un déluge de spéculations historico-mathématiques[25]. Pour une critique plus poussée de l'utilisation des mathématiques par Xenakis, je renvoie à l'article de François Nicolas, « Partages d'écriture — Mathématiques et Musique sont elles contemporaines ? »[26].

Comment tirer le bilan de cette partie « rigoureuse » de l'œuvre de Xenakis ? Deux points, pour commencer, me paraissent tout d'abord essentiels : les perspectives y sont *ouvertes* et *pratiques*.

1. Si l'on parvient à oublier un instant l'ensemble des spéculations, prétentions, déclarations de Xenakis, alors on aperçoit que le *résultat est en réalité très proche des techniques utilisées*[27], et qu'un contrôle musical est effectivement possible sur la base de ces techniques — dans la mesure où l'on a des idées musicales, ce qui va de soi[28] !

25. Je me permets de renvoyer à mon article sur *Nomos Alpha*, (Jan Vriend, 1980).
26. in *Les Cahiers du C.R.E.M.*, Universités de Rouen et de Lille III, n° 1-2, déc. 1986.
27. A l'exception peut-être des opérations sur les grilles de hauteurs dans *Nomos Alpha* qui échappent progressivement à tout contrôle.

2. Les mathématiques requises pour générer et contrôler des constructions sonores sont en réalité très élémentaires et appartiennent plutôt à la catégorie des mathématiques appliquées, dont les éléments de base, qui sont au programme de n'importe quelle école, devraient désormais constituer le bagage de chaque étudiant en composition. La variété des domaines qu'elle contient (théorie des ensembles, logique élémentaire, algèbre de Boole, etc.) ne nécessite aucune acrobatie de calcul et est aussi attractive en elle-même que directement applicable par chacun, selon ses besoins, à l'élaboration de ses propres systèmes de formalisation[29]. Il est beaucoup plus important, pour un compositeur, de maîtriser des concepts et des éléments simples de calcul que d'être capable d'un haut niveau d'abstraction, tout à fait inadapté à la nature des problèmes musicaux. Même dans le cas de Xenakis, dont les développements philosophiques sur l'importance des mathématiques tendent à suggérer le contraire, son œuvre n'a, en dernière analyse, bénéficié des mathématiques que dans la mesure où elles apportaient des solutions pratiques à des problèmes également pratiques. Je ne nie pas que Xenakis ait puisé une part fondamentale de son inspiration dans la pensée mathématique, mais il ne faut surtout pas négliger l'importance pour son œuvre de références aussi essentielles que l'architecture — avec ses techniques —, la physique, et, d'une manière générale, l'ensemble de la pensée scientifique. L'ingéniosité de ses techniques autant que la qualité de son inspiration sont largement tributaires de son amour et de sa connaissance du monde naturel.

3. L'écoute de la musique de Xenakis laisse parfois apparaître de dangereuses zones dépressives au cours desquelles les concepts de haute densité ne sont plus d'aucun recours pour la perception de la cohérence. Quand la densité tombe au-dessous d'un certain seuil, l'attention se détourne sur des événements isolés et leurs interrelations. Le compositeur doit prendre garde à cela et ne pas négliger les niveaux de composition sur lesquels d'autres règles s'appliquent. Xenakis a certainement sous-estimé cet aspect, ou n'a simplement pas voulu tout contrôler, abandonnant ces moments de raréfaction aux aléas temporaires de la perception. Innover comporte sa part de risque, dans lequel tout ne peut être prévu. C'est je crois le privilège de l'artiste de concentrer sa tâche sur les véritables problèmes en en négligeant d'autres. L'erreur n'est pas faute, au contraire, mais enseignement, du moins dans une société « ouverte » où le débat, la critique et la contradiction sont

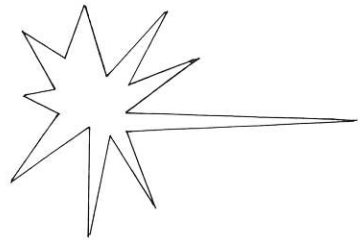
28. Contrairement à la fermeture du système chez Ferneyhough, l'ouverture de la pensée musicale réalisée par Xenakis implique aussi qu'aucune musique, aucun objet sonore ne soient a priori exclus : mélodies ou harmonies, cloches d'église, sirène de bateau, rugissement de lion ou moteur d'avion... tout peut par principe s'y intégrer — si on le juge nécessaire.
29. A chaque niveau d'un processus de composition, nous avons besoin d'outils garantissant la description des possibilités qui nous sont offertes, de leurs dimensions, de leurs propriétés, etc. — et nous en avons besoin autant pour nous que pour autrui, sans oublier l'auditeur, le jour du concert...

de règle. Il n'y a pas d'autre justification possible — avec le plaisir que peuvent donner les œuvres — au rang de l'artiste dans la société. Le monde de l'art ne semble pourtant pas le comprendre de la sorte et s'obstine à n'évaluer l'œuvre qu'en termes « fermés » de valeur économique. Nous sommes tous — et Xenakis le premier, qui n'a certainement pas bénéficié d'une critique avisée — exposés à cette hostilité du l'« establishment » musical envers toute discussion *ouverte*. L'atmosphère n'est pas à la réflexion, je le constate avec tristesse[30].

4. La valeur musicale des œuvres « rigoureuses » de Xenakis est limitée, je l'ai dit, et ce n'est pas le plus important. Leur ambition musicale répondait à un type d'abstraction trop élevé et, par la force des choses, trop spéculatif pour produire un résultat d'une beauté correspondante. Elles supposaient de plus que l'application stricte des « grands modèles mathématiques » à la musique garantissait l'avènement d'un ordre supérieur de signification. Ce que nous « entendons » dans ces œuvres est en fait loin d'être clair, condition pourtant première à la réalisation d'aspirations aussi délicates que l'identification des « classes » — ou même des opérations sur les classes —, pour ne prendre qu'un exemple. Ce que nous entendons relève en réalité plutôt des *caractéristiques de surface*: degrés d'activité souvent accompagnés du même type de dimension humaine que celui dont bénéficie Ferneyhough : l'énergie et la sueur investies par l'interprète dans son exécution. Xenakis est devenu de plus en plus conscient de cette « qualité » de sa musique, au point de l'avoir promue dans ses dernières œuvres au rang d'une dimension spécifique de son univers sonore (ce que Liszt avait bien entendu déjà compris).

Mais toute musique s'offre d'abord comme déploiement d'un espace, qu'elle suggère, limite ou, dans le plus dynamique des cas, se propose d'instaurer. Ce qu'elle « dit » de *l'élasticité spécifique* de l'espace qu'elle occupe est comparable à ce que dit un corps flottant de la gravité ou de la viscosité du liquide qui est son élément — à la différence près que l'espace musical est loin d'être aussi lisse que ne l'est normalement la surface d'un liquide. Il ressemble plutôt à un porridge — dont les diverses « dimensions » ne relèvent pas précisément de la continuité ! J'aime me représenter l'œuvre musicale comme un organisme vivant avec ses membres et ses tentacules, en mouvement constant mais irrégulier, selon chaque dimension de l'espace qu'elles rencontrent et le degré propre de viscosité, de résistance ou de gravité de cet environnement:

30. Quoi d'équivalent aujourd'hui aux « Journées Xenakis » du Musée d'Art Moderne en 1967 ?



Le rôle de l'auditeur devient alors de construire graduellement, grâce à sa mémoire, une image globale du paysage entrevu lors de chaque reptation de cet organisme tentaculaire.

Si j'aime à me servir de cette comparaison à propos des œuvres « rigoureuses » de Xenakis, je dois terminer sur une image nettement moins positive, en ce qui concerne les organismes eux-mêmes. Ils se proposent d'occuper de vastes espaces ; pourtant, le moindre incident, la moindre résistance paraît suffire à décourager leur vigueur et jusqu'à leur désir d'exploration et de risque. Leurs tentacules se ratatinent, deviennent amorphes et comme atrophiées...

Que Xenakis répugne à l'admettre publiquement reste compréhensible. Mais comment penser qu'il n'a pas pleine conscience de l'insuffisance de ces résultats, aux vus de ceux fournis par les œuvres dans lesquelles il a laissé libre cours à son instinct et à son goût pour la sauvagerie ? — même s'il est vrai que ces œuvres ont largement bénéficié de l'expérimentation, des techniques élémentaires de construction et de la somme de recherches méthodiquement investie dans la partie la plus « rigoureuse » de son œuvre.

*
**

J'examinerai sommairement le dernier groupe d'œuvres, plus librement composées.

Une, à mon sens, se détache, sur les pas de Varèse: *Kraanerg*, qui est pour moi l'incarnation même de la « libération des sons ». Est-ce sa durée (75 mn) ? L'œuvre n'est pratiquement jamais jouée (je ne la connais que par l'enregistrement qui en a été fait) — alors qu'elle ne requiert, par ailleurs, que très peu de moyens (un orchestre de chambre et une bande)[31]. Quoi qu'il en soit, elle est

31. A moins que la partie dansée, incompressible, ne soit à elle seule dissuasive, aucun corps de ballet n'osant s'aventurer dans une entreprise d'une telle exigence. Si j'étais chorégraphe, j'en saliverais pourtant !

d'une incroyable et sauvage liberté. Xenakis l'a indubitablement conçue dans un accès de fureur créatrice incontrôlable — peut-être en compensation des limites qu'il s'était imposées dans ses œuvres précédentes. Celles-ci avaient pourtant établi une réputation qu'il lui devenait difficile de transgresser, toute de haute technologie, de contrôle mathématique et d'insondable profondeur... *Kraanerg* représente précisément l'application de la plus exigeante (quand elle n'est pas méprisable) des devises: va vers ce que tu veux faire et fais-le! Après tant de cérébralité, la simple expression directe de ce « langage du cœur » montre assez la fertilité d'une telle ligne d'action ; et suffit à la justifier.

Le vrai Xenakis est pour moi dans *Kraanerg*: il y déploie la totalité conquise de son espace musical. Peut-on s'imaginer ce que représentait une telle œuvre en 1969, alors que l'étoile de Xenakis ne pouvait briller plus haut? La bande paraissait composée d'une pulvérisation des enregistrements qu'il aurait accumulés de ses œuvres précédentes, à la manière des projections de Pollock. Les sections instrumentales, quant à elles, reprenaient également, mais avec une plus grande liberté et sans contrôle mathématique, l'ensemble des techniques utilisées jusqu'alors. L'espace advenait là dans toute sa gloire, ses dimensions, ses agrégations de dimensions: musicales, théâtrales, physiques... L'œuvre irradiait le pur plaisir de composer, dans le champ tout juste ouvert de l'univers des sons.

Ou vraiment, suis-je seul à le penser?

Il m'est impossible de commenter ici toutes les autres œuvres de Xenakis. Mon sentiment ne contribuerait d'ailleurs pas à étayer la conviction que j'ai tenté de communiquer, depuis le début: que Xenakis nous a fourni des instruments nous permettant de pénétrer dans un nouvel univers de sons et de découvrir des mondes sonores susceptibles d'être manipulés, de telle sorte qu'un sens *musical* s'en dégage[32].

Xenakis a employé beaucoup d'autres techniques dans ses œuvres récentes. Citons les fameuses — et très surestimées, quoique utiles — « structures arborescentes », qui ne sont qu'un mécanisme étonnamment grossier permettant de fournir de larges champs de hauteurs dans un temps très court. La priorité accordée aux hauteurs surdéterminant les composantes rythmiques, c'est l'énergie rythmique toute entière qui régresse au rang d'ingrédient amorphe.

Je ferai la même remarque quant à l'utilisation des parcours aléatoires et des mouvements browniens. Comme beaucoup d'autres techniques, virtuellement utiles et efficientes — si on les utilise avec précaution — ils n'ont été utilisés par Xenakis que comme un trop commode moyen pour produire mécaniquement des résultats rapides.

32. Il est clair que l'UPIC lui aussi reflète une certaine vision de l'espace musical. Il en fournit les dimensions de base et est actuellement accessible à tous utilisateurs, compositeurs ou non.

Ces deux dernières remarques induisent malheureusement une critique plus fondamentale. Je crois que la pression de la vie musicale a poussé Xenakis à écrire plus qu'il n'aurait dû, au détriment de la qualité. Chacun veut une œuvre du grand maître, pour voir son nom figurer au côté du sien. Xenakis a succombé à cette pression banale ; avec, pour résultat, l'afflux de titres qu'on connaît, pour si peu d'œuvres véritablement abouties — malgré les potentiels qu'elles dévoilent parfois: soudaines percées du génie et de ses idiosyncrasies affleurant sous l'abondance de l'activité de surface.

Il n'est d'ailleurs aucune œuvre de Xenakis — même parmi les plus réussies — qui ne puissent appeler quelque réserve: la structure excessivement fragmentée et comme tronçonnée d'*Eonta*, par exemple, caractéristique de toute sa musique, malgré, dans le cas présent, l'extraordinaire substance de la plupart de ses fragments.[32]

Enfin, je reste réservé quant au rôle croissant que Xenakis délègue, comme je l'ai dit, à l'interprète. Comme beaucoup d'autres compositeurs — dont je ne chercherai pas à m'exclure! — il n'a pas toujours résisté à se servir de l'influx supplémentaire d'énergie que procure à la musique la contribution physique électrisante de l'interprète (par le simple fait de jouer très vite ou dans des registres extrêmes), pour compenser, là encore, le manque d'invention véritablement musicale de sa composition.

Qu'en est-il justement, pour finir, du côté de l'interprète?

Les partitions de Xenakis, bien que n'étant pas spécialement faciles à jouer, diffèrent radicalement de celles de Ferneyhough. Soit qu'elles appartiennent au domaine des phénomènes stochastiques, soit qu'elles restent en contact étroit avec un modèle de structure de surface, elles incluent une certaine marge de tolérance envers les approximations de réalisation ; mais plus que tout, elles procurent la satisfaction que ce qui est joué n'a pas à être décodé par d'interminables phases de conversion: ce qui est joué est proche du résultat escompté!

Les imperfections de la notation musicale traditionnelle sont indéniables. Mais Xenakis n'est pas tombé dans les extravagances métriques des musiciens sériels. Il a pris ces limites comme un fait et a su en user de la même manière

que de celles des instruments. Les partitions de Ferneyhough supposent une perfection instrumentale et linéaire : celles de Xenakis une action instrumentale pour une interprétation musicale.

Une grande partie de la musique de Xenakis est par ailleurs notée en unités de temps conventionnelles, très souvent d'une seconde. C'est, pour l'interprète, d'une importance psychologique décisive. Il devrait être empiriquement bien connu des compositeurs que les changements de mesure et de tempo supposent une *anticipation*. Si l'on change tout le temps, il ne peut y avoir d'anticipation suffisante pour assurer la maîtrise de chaque moment. Il n'y a plus d'anticipation et l'interprète doit biaiser par des compromis et des ruses aussi artificiels que frustrants et contraires à son éthique professionnelle.

Quand, dans une partition de Xenakis, quelque chose est vraiment difficile, vous savez que cela signifie : soit qu'il n'était pas possible de le noter autrement, soit que les acrobaties et la sueur requises le sont en raison de leur impact énergétique. Le goût personnel de Xenakis pour les qualités sensuelles et physiques de l'instrument, et sa capacité à s'identifier avec la manière dont le son est produit, font de l'interprétation de sa musique une tâche, le plus souvent, éminemment gratifiante. Sa quête des extrêmes est généralement ressentie comme un défi, en particulier par les plus jeunes. Les ostinati martelés, qui sont devenus si caractéristiques de la musique des années soixante-dix, peuvent aisément être rapprochés de ceux de la « culture » pop. L'agression et la violence font partie intégrante de notre société, de toutes les manières : explicite ou implicite, ouverte ou couverte. Xenakis semble être doué d'un penchant à répondre à la violence par la violence, à l'agression par l'agression. Tant mieux ! Mais beaucoup de compositeurs ont été dominés par cette propension — par ailleurs authentique — à piétiner, battre, grogner ou hurler... La subtilité musicale est la première à souffrir de ces pulsions là.

Traduit de l'anglais par Jean-Philippe Guye.

LA MÉDITERRANÉE EN TEMPÊTE

Claude HELFFER

J'ai abordé Xenakis par l'audition. J'ai entendu une répétition d'*Herma* par Georges Pludermacher, juste avant que l'œuvre ne soit créée à Paris en 1963. Ce qui m'a tout de suite frappé, c'est l'occupation totale du clavier. C'est un point fondamental et cela montre un peu pourquoi Xenakis aime Brahms chez lequel il y a aussi une prise de possession de toute l'étendue du clavier. Lors de cette répétition, j'ai entendu sonner le piano comme je le désirais inconsciemment depuis longtemps.

La forme

Ce qui me gênait en revanche, c'était que je ne percevais aucune forme. J'ai toutefois été assez convaincu par le résultat sonore pour vouloir approfondir. J'ai d'abord été assez dérouté car ma formation d'X ne me permettait pas de comprendre les mathématiques dont se servait Xenakis. Il s'agissait en effet de mathématiques modernes qui n'étaient pas au programme de l'école polytechnique lorsque j'y étais. Ce trou une fois comblé, j'ai réfléchi de façon plus approfondie.

Finalement, Xenakis m'a montré qu'il n'y avait pas de forme musicale toute faite. La forme est une question qui me préoccupait à l'époque, et je ne trouvais pas de réponse à mes interrogations; ni dans la musique française (Milhaud ou Roussel ne s'y intéressaient pas), ni chez les Viennois qui pourtant s'étaient efforcés de trouver des solutions, ni même chez Boulez dont les premières œuvres n'innovent finalement pas grand chose dans ce domaine. Seule sa troisième sonate invente une forme en fonction du matériau qu'elle utilise. Ainsi, dans *Trope/Formant II* de cette sonate, le principe de permutation circulaire de la série engendre une forme circulaire.

Un matériau amorphe

Avant de revenir à *Herma* et à la question de la forme, il faut préciser qu'il y a une grande différence entre Xenakis et les sériels. Chez les sériels, le matériau est orienté alors qu'il est amorphe chez Xenakis. Ce qui revient à dire que dans une série, chaque note a une place par rapport à ses voisines, tandis que dans une œuvre du type *Herma*, chaque note est totalement indépendante. Ensuite, Xenakis travaille sur des ensembles. Cela simplifie énormément la perception, et explique que sa musique ait tout de suite un impact sur le public. Xenakis a décidé de travailler directement sur des ensembles lorsqu'il a pris conscience de l'impasse où conduisait la musique sérielle. Dans celle-ci, il y a en effet un écart considérable entre la complexité de l'engendrement du matériau et la globalité du résultat perçu. Xenakis a ainsi effectué dans le domaine musical le même renversement qu'avait opéré Boltzmann dans le domaine de la thermodynamique: appliquer à l'ensemble des molécules d'un gaz les lois statistiques.

Herma

L'idée géniale d'*Herma* est d'avoir choisi trois ensembles de sons du piano de façon empirique. Sensationnelle est l'introduction qui présente comme référentiel les 88 touches du piano. Xenakis part de douze sons distincts dont les quatre premiers sont isochrones, puis il y a accélération régulière (conforme à une distribution de probabilité), et augmentation de la densité et de la dynamique jusqu'à la page 3 (2e ligne, 2e mesure) où commence vraiment l'exposition.

Les ensembles A, B et C sont exposés successivement comme la tonique, la sous-dominante et la dominante dans le début du Ve concerto de Beethoven. Sont exposées

également les négations de ces ensembles: $\overline{A}$, $\overline{B}$ et $\overline{C}$, étant précisé que $\overline{A}$ (non A) signifie l'ensemble des sons du piano autres que ceux de A. C'est donc le côté formel qui semble l'emporter. Cependant, Xenakis prend soin de faire en sorte que la sonorité change à chaque fois. Par exemple, A est joué avec pédale, $\overline{A}$ sans pédale etc... Il y a d'ailleurs chez Xenakis quelque chose de beaucoup plus intuitif que ce que l'on pourrait croire; il y a également une grande préoccupation de la réalité sonore. Son oreille est très particulière et, de plus en plus, ses œuvres sont orientées vers certains types de sonorités. Revenons à nos ensembles; chacun a une caractéristique: A est une superposition d'une ligne sur un nuage de densité faible et moyenne, $\overline{A}$ est un nuage de densité forte et d'intensité ff etc... Puis commence le développement; en fait, ce n'en est pas exactement un. Chez les classiques, le développement est une prolifération à partir d'un noyau; chez les sériels, le déploiement d'un champ de possibilités, spécialement chez Webern et Boulez. Xenakis, lui, développe à partir d'une opération externe. On le voit très clairement en lisant l'organigramme « en-temps » d'*Herma*.

Le point de départ de ce développement est signalé par un accord de six sons qui est le seul à employer la dynamique mf; enfin, la conclusion correspond à un certain ensemble nommé F que l'on peut obtenir de deux manières différentes et dont la caractéristique est d'être constitué de certains intervalles parfaitement audibles.

Un « plus » extérieur

Xenakis a apporté un renouvellement de l'œuvre musicale par des éléments extérieurs. Il y a toujours eu un « plus » qui est arrivé à la musique par le contact avec autre chose. Par exemple, la réunion du théâtre et de la musique a donné l'opéra. L'apport radical de Xenakis est celui de la science, en particulier des mathématiques dans ses premières œuvres.

Par ailleurs, Xenakis compose en architecte. Souvent, il dessine son œuvre avant de la composer. C'est le cas en particulier d'*Evryali* et d'*Erikhthon*, pièce pour piano et orchestre qui m'est dédiée. Il m'a remis, deux mois avant le concert, neuf pages de papier millimétré couvertes de dessins et a simplement ajouté: « il n'y a plus qu'à réaliser ». Puis j'ai reçu le texte musical deux pages par deux pages, la partition définitive n'ayant été réalisée que quelques jours avant la création. C'est en tout cas la preuve que Xenakis voit l'œuvre avant de l'entendre; chacune de ses œuvres est une sorte de globalité, un monde clos sur

lui-même, un bloc d'un seul tenant. Chez Webern aussi, les œuvres forment des mondes clos mais l'inspiration n'est pas la même. Webern, c'est le monde serein et ordonné des plantes, Xenakis c'est la Méditerranée en tempête. Les ensembles sur lesquels il travaille ne sont pas des ensembles de repos ou de contemplation ; tout est en tension comme s'il s'agissait d'un univers toujours en expansion.

L'intendance doit suivre

Xenakis demande toujours l'impossible à l'interprète. Il projette des idées sans se soucier de l'intendance. Dans *Ondine*, lorsque les mains se chevauchent, Ravel prévoit exactement la répartition des notes entre les mains ; de tels problèmes, Xenakis, lui, ne se soucie pas. Lorsqu'il y a des choses impossibles à réaliser, c'est à l'interprète de donner l'impression que tout y est. Mais *Herma* est finalement jouable, ce qui n'est pas le cas de certains passages de *Synaphai*, d'*Evryali* ou d'*Erikhthon*. Il faut alors réfléchir à l'effet désiré, ce qui permet de trouver les arrangements nécessaires.

A l'origine les partitions de Xenakis avaient comme unité de temps la seconde (♩ = 60) : ainsi en est-il dans *Herma*, mais plusieurs fois le compositeur m'a demandé de savoir prendre mon temps et de ne pas bousculer. Par ailleurs, dans ses œuvres ultérieures, la référence n'est plus ♩ = 60 mais ♩ = 48. J'ai souvent remarqué qu'en mûrissant les compositeurs désiraient que leurs œuvres sonnent bien, ce qui peut impliquer un ralentissement du tempo. Il n'empêche que pour l'interprète, *Herma* reste une épreuve que j'ai toujours surmontée avec enthousiasme.

Propos recueillis par A. Bonnet et F. Nicolas

« LE MONDE DE L'ART N'EST PAS LE MONDE DU PARDON »*

François NICOLAS

« A chaque touche je risque ma vie ».
Paul Cézanne

« Se forger des lois de fer, ne serait-ce que pour leur obéir ou désobéir difficilement ».
Robert Bresson

I. L'orientation générale de Xenakis

Xenakis aborde le travail de composition par le maniement en bloc de vastes ensembles. Loin, comme la plupart des compositeurs, de construire hiérarchiquement ses ensembles, en les engendrant de l'intérieur par combinaison et prolifération d'éléments, par emboîtement d'« atômes » et de « molécules », Xenakis opère immédiatement sur une plus ample échelle ; chez lui interviennent des ensembles de grandes proportions qu'il nommera « nuages » ou « complexes » de sons et qu'il définira par certaines de leurs propriétés globales : leur aspect granulaire ou continu, la nature plus ou moins prononcée de leur homogénéité interne, la qualité poreuse ou hermétique de leurs frontières...

Cette approche globale, que Xenakis prôna, dès 1955, comme alternative face à ce qu'il appelait « la crise de la musique sérielle »[1], se décèle dans toutes ses partitions. Pour n'en donner qu'un exemple, *Nomos Alpha* se construit autour de huit catégories d'ensembles qualitativement distingués[2] selon la continuité ou le pointillisme des gestes instrumentaux qui les composent, selon leur direction convergente ou divergente...

* René Char

1. Cf. l'article de Xenakis de 1955 qui porte ce titre et dont on trouve des extraits dans « Musiques Formelles » p. 18 et dans « Musique. Architecture » p. 120.
2. Cf. « Musique. Architecture » p. 111.

Ce type de démarche ouvre à une double perspective :
a) comment construire une intériorité de ces ensembles, ne serait-ce que pour les définir musicalement ? Comment préciser les éléments qui vont intérieurement les composer ?
b) comment combiner ces ensembles, les arranger selon des opérations « externes » afin de générer le Macrocosme et le parcours de l'œuvre ?
Cette démarche peut s'illustrer du schéma suivant :

éléments $\xleftarrow{a}$ ensembles $\xrightarrow{b}$ ensembles d'ensembles

Le parcours le plus fréquent, qu'un compositeur comme Boulez illustre parfaitement, est, à l'inverse, celui-ci :

éléments ⟶ ensembles ⟶ ensembles d'ensembles

La première démarche n'est cependant pas le propre de Xenakis ; on la trouve également pratiquée par certains compositeurs sériels, qu'il s'agisse de Stockhausen (dès le début des années 50, celui-ci travaille sur des « groupes » de sons[3]), ou de Ferneyhough[4], mais il est vrai que la majeure partie des compositeurs illustrent plus volontiers la seconde position.

Le propre de Xenakis va être de dissocier les deux processus (a) et (b) impliqués par le schéma précédent et de les constituer indépendamment l'un de l'autre : les opérations (b) qui travaillent de l'extérieur les ensembles vont se faire selon une logique indépendante de leur qualification intérieure (a). Il y aura donc deux logiques distinctes : l'une pour engendrer la Macro-structure, l'autre pour particulariser la micro-structure.

Donnons de cela deux exemples[5] :
— Dans *Herma*, les opérations extérieures sont décalquées des opérations élémentaires de la théorie des ensembles : l'intersection, la réunion et la complémentarité. Les opérations intérieures de remplissage se font par contre de façon probabiliste sur la base d'une sélection (revendiquée arbitraire) de trois ensembles de hauteurs.
— Dans *Nomos Alpha* les opérations extérieures résultent d'une combinatoire empruntée à la théorie des groupes ; par delà les intitulés techniques que Xenakis se plaît à mettre en avant[6], on trouve des règles assez simples servant à enchaîner de façon variée les ensembles initiaux. Les opérations intérieures se feront par contre selon une logique entièrement indépendante : la logique des cribles.
On a, dans ces deux cas, un cloisonnement entre les différentes catégories d'opérations compositionnelles, une indifférence réciproque entre processus intérieurs et extérieurs.

3. Je me permets de renvoyer pour ce point à mon article : « Comment passer le temps... selon Stockhausen » ; *Analyse Musicale* n° 6 janvier 1987.
4. Cf. le dossier « Ferneyhough » dans *Entretemps* n°3 Février 1987.
5. Je privilégierai dans cet article l'examen de deux partitions pour instrument solo : *Herma* (1960-1961) pour piano, et *Nomos Alpha* (1966) pour violoncelle ; on y trouve en effet, de façon chimiquement pure, les principes et méthodes de composition que Xenakis utilise en général, y compris dans les œuvres qu'il annonce plus « libres ».
6. Xenakis aime faire référence à la technicité des énoncés mathématiques. La technicité minutieuse, indispensable lors d'un raisonnement mathématique, devient le plus souvent hors de ce contexte une pédanterie qui obscurcit les enjeux ; miser, comme le fait implicitement Xenakis, sur l'usage socialement oppressif des mathématiques pour se donner l'apparence d'une cohérence me semble particulièrement insupportable.

Ceci ne se retrouve nullement chez les compositeurs précédemment cités :
— Stockhausen s'astreint à unifier les deux processus au moyen de l'unicité d'une loi, loi d'engendrement qui, partant du global de l'œuvre, va produire le détail de la partition par fragmentation répétée en sorte que son travail de composition pourrait ainsi se symboliser :

éléments ⟵ ensembles ⟵ ensembles d'ensembles

— Ferneyhough pour sa part constituera les opérations externes en tenant compte de la nature singulière de ses ensembles et en particulier de leur déploiement sonore ; ainsi les filtres qu'il utilisera pour déduire de nouveaux ensembles à partir d'un ensemble premier seront fonction du « contenu » propre de cet ensemble. Il y aura donc chez lui un engendrement concommittant des deux processus si bien qu'il serait justifié dans son cas de les symboliser par la même lettre, affectée d'indices variés :

éléments $\xleftarrow{a1}$ ensembles $\xrightarrow{a2}$ ensembles d'ensembles

L'attitude de Xenakis a deux conséquences :
1) La « composition » intérieure de ses ensembles se définit comme un processus de **remplissage** : une fois les frontières et les « qualités » globales des ensembles fixées (tessitures, plages de durées, ambitus, dynamiques...), l'espace ainsi circonscrit est occupé localement sans être rétroactivement affecté par le matériau qui lui advient.
2) L'organisation macroscopique, pour sa part, est conçue selon le modèle d'une **formule**. En effet, le global de l'œuvre n'est plus un processus mais la consécution d'opérations, ordonnées selon une loi indifférente à la particularité des objets manipulés.

II. De deux catégories de problèmes

Ce faisant, Xenakis disjoint radicalement deux sortes de propriétés du matériau : ses **propriétés intrinsèques** et ses **propriétés en situation**. J'emprunte ces catégories à A. Lautman[7] qui discerne deux façons très globales de concevoir leur articulation :
— La première vient de **Leibniz** et associe étroitement les deux types de propriété ; l'exemple canonique est celui de la bande de Moebius puisque sa principale propriété intrinsèque (être une surface inorientable) est essentiellement corrélée à sa propriété en situation (être une surface unilatère).
— La seconde, celle de **Kant**, dissocie l'**analytique** des propriétés intrinsèques de l'**esthétique** des propriétés de situation, à charge alors pour la pensée de réfléchir l'arti-

7. Cf. « Essai sur l'unité des mathématiques » p. 48 ; 10-18 n° 1100. Éditions U.G.E. (1976).

culation de cette dualité originaire et l'influence relative des unes par les autres.
Dans ces deux cas, il n'y a de consistance globale du « Tout » résultant de l'insertion d'un objet dans un espace que si les deux ensembles de propriété rejaillissent l'un sur l'autre ; ou encore : il n'y a de consistance de la globalité résultante que s'il y a un nœud qui s'instaure entre identité interne du matériau et nature des processus auxquels il est soumis, que ce nœud soit d'essence (Leibniz) ou qu'il soit d'existence (Kant).
Comment en effet échapper à cette exigence minimale que l'on retrouve bien naturellement dans la composition ? Xenakis n'hésite pas à se défaire de ce souci, et nous allons voir à quel prix.

III. Le remplissage des espaces locaux

Comment Xenakis va-t-il remplir ses espaces prédécoupés dont l'avenir est prédéterminé ?
Son opérateur privilégié sera un contrôle statistique des éléments ; par quelques techniques « stochastiques », Xenakis va sélectionner des éléments à l'intérieur d'un réservoir (plus ou moins arbitrairement préconstitué) et les répartir dans les espaces préformés ; sa préoccupation se portera non sur le détail de chaque occurrence mais seulement sur quelques résultantes « moyennes ». Bien évidemment Xenakis varie son travail et recourt également à des techniques non statistiques de remplissage, mais l'élément commun qui autorise de prendre l'appareillage stochastique comme paradigme de son approche compositionnelle est que, dans tous les cas, Xenakis se consacre à **un contrôle « en gros » du matériau**. D'où trois caractéristiques de son travail :
1) Il **dispose** plutôt qu'il ne **compose** (en ce que ce dernier terme suppose de dialectique, a minima entre le local et le global).
2) Il **indiffère** les détails de sa partition.
3) Il **travaille** son matériau « **en gros** ».
Cette simplification drastique ne manque pas de lui faciliter les problèmes compositionnels et permet de comprendre l'abondance de sa production[8].

IV. Le geste

Xenakis dispose cependant d'un atout capital : la force de son geste (instrumental ou musical). C'est en ce domaine que se situe, à mon sens, son inventivité propre et c'est par là, je crois, que l'auditeur et l'interprète accèdent à sa musique.

8. Notons que depuis près de 20 ans Xenakis assure la productivité record d'une heure de musique par an.

Le geste est chez lui ce qui condense, en un élan soudain et un détour imprévu, ce qui était laborieusement disposé dans l'« hors-temps » du travail pré-compositionnel. Telle est la ressource singulière de ses œuvres : le geste, ce mouvement si présent et captivant mais également si pauvre et univoque, qui retient l'attention, accroche l'oreille quand il la prend par surprise pour l'abandonner aussitôt quand, inévitablement, il se clot et se referme sur lui-même.

Mais la puissance du geste est grevée de l'incapacité de cette catégorie à articuler à elle seule une pensée musicale ; c'est pour cela d'ailleurs que d'autres compositeurs tels F. Donatoni[9] ou B. Ferneyhough[10] ne conçoivent le geste que pris dans une dialectique avec cet autre du geste qu'est, pour ces compositeurs, la « figure ».

En musique, le geste connote nécessairement l'idée de références et de significations. Un geste résiste en effet à n'être que le maillon neutre d'une chaîne ; il se refuse à ne prendre sens que par ce qui l'entoure et l'enserre, à être principalement défini par ses propriétés en situation. En ce sens le geste se rapproche d'un « caractère » (au sens psychologique du terme) plutôt qu'il n'est une plasticité fonctionnelle.

Le geste musical, nécessairement, interrompt un enchaînement et ainsi s'oppose, en un sens emprunté à Lacan, à la logique du signifiant : si le signifiant est bien en position de « suprématie sur le signifié », si c'est bien « dans la chaîne du signifiant que le sens insiste (sans) qu'aucun des éléments de la chaîne ne consiste dans la signification dont il est capable »[11], le geste est ce qui interrompt « le glissement incessant du signifié sous le signifiant », ce qui asservit le matériau musical au registre des significations et des références.

Certes l'usage de catégories empruntées au langage ne vaut ici que pour une métaphore ; je n'en tiens pas en effet pour les modèles linguistiques en matière musicale, non que la musique soit, comme on a pu le dire trop légèrement[12], « un art non signifiant » mais, plus exactement, qu'elle ne soit pas un discours. D'où la difficulté singulière de parler de la musique, voisine de cette difficulté à produire un discours sur ce qui n'en est pas un et l'on sait, depuis Freud, qu'une telle question est au cœur du problème de l'interprétation des rêves.

Donc, le geste est ce qui leste une entité sonore de références et de significations ; c'est là ce qui lui confère son impact spécifique sur l'auditeur mais en même temps le

9. Cf. le dossier d'*Entretemps* ; n°2 Novembre 1986.
10. Cf le dossier d'*Entretemps* ; n°3 Février 1987.
11. Cf. « Ecrits » p. 502 Seuil.
12. Cf. J.P. Sartre « Situations IV » p. 26 Gallimard.

contraint à ne pouvoir être qu'une césure, qu'une scansion du travail musical : n'enchaîner que des gestes reviendrait à aligner des slogans. La production de gestes, si elle reste une part déterminante de l'art musical (et qui ne connaît l'importance du « bon geste au bon endroit » ?), ne saurait en être le fondement, encore moins la matière principale[13]. Xenakis mise cependant tout son crédit sur ses gestes ; il les pratique selon deux modalités :

— tout le travail de l'œuvre est au service de l'émergence d'un geste spectaculaire, de l'effet (instrumental ou sonore) qui arrachera l'adhésion du public et le laissera pantois et bien souvent décervelé. C'est dire qu'alors le geste s'annonce longtemps à l'avance et fait perdurer ses résonances ; lourdement attendu, il tétanise la pensée et aveugle la mémoire.

— à la différence de ce premier cas, assez bien représenté par le geste instrumental, physiologiquement impossible à réaliser (20 sons à la seconde !) qui conclut *Herma*, Xenakis recourt également à ce que j'appellerai des « catalogues de gestes instrumentaux » tel qu'on en trouve dans *Nomos Alpha*. Ici se rencontre une succession de gestes inlassable et, à dire vrai, potentiellement illimitée, sorte de chronique diversifiée où chaque auditeur est loisible de prélever selon son appétit du moment. Là encore l'œuvre se conclut sur un geste instrumental rigoureusement inexécutable[14] mais ce terme ne se distingue plus guère des autres effets qui l'ont précédé.

N'y a-t-il pas, dans cette prévalence du geste, la raison de l'impact sonore immédiat que procure souvent la musique de Xenakis ? C'est aussi ce qui la rend plus étroitement dépendante de la situation de concert où l'auditeur peut doublement percevoir le geste, tout spécialement lorsqu'il est instrumental puisqu'il peut le voir en même temps que l'entendre ; mais une composition peut-elle ne se soutenir que de tels effets ? Ne bute-t-on pas sur l'unilatéralité d'un effet qui ne serait au service de rien d'autre que de lui-même ? Dit plus prosaïquement : si l'on peut être accroché, surpris, retenu à la première audition d'une œuvre de Xenakis, la seconde ne procure-t-elle pas immanquablement le sentiment d'une pauvreté accablante ?

Plus grave encore : si l'effet, quand il est rare, permet de faire basculer une œuvre d'un versant à l'autre de sa trajectoire (je songe ici à ce geste rythmique, déstabilisant la mesure à trois temps, que Beethoven utilise dans le développement du premier mouvement de l'Héroïque pour introduire, en un endroit entièrement inusité, à l'émergence d'un nouveau thème), l'effet, quand il ne fonctionne plus que pour lui-même, c'est-à-dire lorsqu'il n'est plus qu'effet sonore sans effet musical, s'empâte et confine très vite à l'exhibitionnisme, quand il ne tourne pas d'ailleurs au comique pur et simple : quand le signifiant du geste s'affiche sans signifié, quand la démonstration n'est plus qu'affirmation phallique !

Pour cette raison, la musique de chambre de Xenakis est certainement la part la moins défendable de toute sa production : ce qui peut fonctionner comme virtuosité tapageuse dans sa musique pour instrument solo et comme geste inouï dans sa musique pour grands ensembles vire très vite, dans ses œuvres pour petite formation (je songe par exemple à *Palimpsest* (1979) mais aussi dans le catalogue des œuvres pour percussion à *Persephassa* (1969)), au concours débridé où chacun rivalise pour exhiber ses attributs, si bien que la part nécessairement « brute » de tout geste (part qui est le prix inévitable de son impact sonore) s'y convertit en grossièreté.

En ce sens, le rapprochement souvent opéré entre Xenakis et Vasarely[15], pour être exact, n'en est que plus cruel, la « plastique » de Vasarely relevant de la décoration des salles d'attente et des halls d'aéroport bien plus que de la peinture proprement dite.

V. L'occupation de l'espace global

Comment Xenakis assemble-t-il et combine-t-il ses espaces locaux et ses ensembles en vue d'engendrer une Forme ? Xenakis opère au moins de deux manières différentes.
1) Dans un premier cas (que l'on trouve dans *Herma* et *Nomos Alpha*) la Forme sera engendrée par une macro-combinatoire portant sur les espaces locaux. Le global de l'œuvre s'engendre ici au fil successif des calculs en sorte que la Forme de *Herma* peut être définie comme le parcours d'une **formule** algébrique[16] et celle de *Nomos Alpha* comme l'effeuillage d'un **formulaire** de permutations[17]. Toute la Forme musicale se gage ici sur un calcul algébrique et une disposition ordonnée d'objets distincts.
2) Dans d'autres cas, Xenakis conçoit la Forme comme un **profil** géométrique : le temps premier de la composition est alors pour lui le dessin des grandes trajectoires qui vont envelopper l'œuvre. C'est le cas par exemple de *Métastasis*[18] (avec ses « surfaces réglées » figurant les glissandi de cordes) et de bien d'autres de ses œuvres[19]. On a souvent assimilé ces figures géométriques à des projets architecturaux. C'est là, je crois, une référence injustifiée à l'architecture, s'il est vrai que celle-ci, consistant à produire de

13. Aristote, dont Xenakis se pare à l'occasion, disait : dans la tragédie, « le plus important est l'agencement des faits en système ; (...) les caractères viennent en second ». *La Poétique* : 1450 a 15 et 38.
14. Cf. A. Meunier p. 254 dans : « Regards sur Iannis Xenakis ». Stock-Musique 1981. Remarquons que cette conception purement instrumentale et même physiologique de la difficulté musicale est une vision strictement technique des problèmes, vision qui ne saurait ouvrir au sens musical.
15. Cf. par exemple dans ce numéro l'article de P. Dusapin.
16. Ce parcours est donné dans « Musiques Formelles » p. 204 et suivantes.
17. Cf. « Musique. Architecture » p. 93 et suivantes.
18. Cf. le dessin publié dans « Musique. Architecture » p. 8 et dans « Musiques Formelles » p. 21-25.
19. Cf. *Erikhton* (1974). C. Helffer indique, dans sa contribution à ce dossier : « Xenakis m'a remis deux mois avant le concert neuf pages de papier millimétré couverts de dessins et a simplement ajouté : il n'y a plus qu'à réaliser ». Xenakis est un habitué des dessins « polyvalents » qu'il tente de rentabiliser simultanément en projets architecturaux, esquisses musicales et propositions géométriques.

l'espace[20], ne saurait se rabattre sur la réalisation spatiale de figures géométriques.

Ces dessins globaux ou ces calculs algébriques peuvent-ils tenir lieu d'ossature pour une Forme musicale ? Pour la plupart des compositeurs, ces types d'objets qu'ils utilisent dans l'intimité de « leur chambre d'écriture »[21] restent de simples étapes intermédiaires précompositionnelles qui n'appartiennent qu'à la genèse de l'œuvre et ne servent qu'à nourrir l'imaginaire de leur auteur ; c'est dire qu'il n'y a pas vraiment lieu d'y faire référence quand on traite de l'œuvre achevée.

Tel n'est plus le cas chez Xenakis. C'est d'ailleurs là l'origine de cette difficulté particulière que l'on rencontre lors de l'analyse de ses œuvres : il n'y en a en effet bien souvent pas d'autres moyens de les traiter que de refaire à l'envers les calculs du compositeur et d'examiner ensuite leur pertinence[(22)]. Là où, chez tout autre compositeur, le résultat (l'œuvre) transcenderait sa genèse en sorte qu'il y ait sens à mettre en évidence une consistance de l'œuvre non transitive à la cohérence de son engendrement, chez Xenakis il n'y a pas en général de telle rupture de plan : l'œuvre reste immanente à sa poïétique. C'est dire combien elle est menacée de ne pouvoir fonctionner par elle-même, comme totalité consistante, combien elle se voit obligée de miser sur la captation de l'auditeur par tel ou tel geste plus ou moins spectaculaire.

On bute, ce faisant, sur le fait suivant : si la Forme est le nom d'une consistance musicale globale, la Forme musicale ne saurait être ni architecturale, spatiale ou géométrique, ni combinatoire ou déductive ; de même la Forme musicale ne saurait être narrative : Xenakis recourt plus rarement à cette troisième ressource mais on la trouve cependant implicitement mise en jeu dans ses œuvres déclarées « libres » telle *Jonchaies*. Ces œuvres que Xenakis dénomme « subjectives »[(23)] n'échappent nullement aux critiques précédentes ; en effet le point principal qui les différencie des œuvres dites « rigoureuses » est seulement qu'un procédé unique n'y est pas tenu d'un bout à l'autre en sorte que, dans ces œuvres « libres », les sections se succèdent, exploitant l'une après l'autre les différents procédés que Xenakis s'est constitué par ailleurs. Ces œuvres, moins uniformes et par là moins « austères », n'en sont pas pour autant plus « composées » et leur Forme n'en existe guère plus : le catalogue est simplement plus diversement effeuillé.

Le point crucial est que la Forme musicale consiste en l'existence d'un temps singulier, qu'il convient de nommer

20. Cf. Philippe Boudon : « Sur l'espace architectural. Essai d'épistémologie de l'architecture ». Dunod, 1981.
21. Claude Royet Journoud : « La notion d'obstacle » ; p. 29 Gallimard 1978.
22. L'exemple le plus abouti de ce travail, qui conduit à une discussion minutieuse des hypothèses de Xenakis, est à ma connaissance l'analyse de *Nomos Alpha* publiée par J. Vriend dans « Interface » vol. 10, p. 15 à 82 (1981).
23. Cf. son article : « A propos de *Jonchaies* » dans ce dossier.

temps musical et que Xenakis, d'une manière très symptomale, s'acharne à disqualifier.

VI. Le temps

Xenakis est le seul compositeur – à ma connaissance – qui dénigre la dimension temporelle de la musique. A prendre au sérieux son propos, on se trouve là en face d'un paradoxe singulier, qui conduit d'ailleurs Xenakis à douter parfois de sa propre identité de compositeur pour se définir plutôt dans un horizon pluri-disciplinaire (on reviendra plus loin sur le rapport aux mathématiques qui sous-tend cette posture). Paradoxe en effet que de considérer, comme le fait Xenakis, que le temps est un simple paramètre second, sorte de faisceau lumineux balayant une structure « hors-temps ».

On sait que Xenakis propose une tripartition qui distingue les catégories de l'« hors-temps », de l'« en-temps » et du « temporel »[(24)]. Je propose d'interpréter ainsi ces catégories :
— l'« **hors-temps** », c'est l'espace, y compris l'espace longitudinal des durées ;
— le « **temporel** », c'est la catégorie du temps pensé comme paramètre, comme ce qui permet de parcourir linéairement l'espace hors-temps, de le faire défiler continuement et successivement devant une sorte de fenêtre étroite ;
— l'« **en-temps** », c'est ce qui résulte de la temporalisation des structures hors-temps, de la paramétrisation temporelle de l'espace (Xenakis use même de l'image d'une « gravure temporelle »[(25)]) ; bref, c'est le produit de l'hors-temps et du temporel.

Ou encore : l'hors-temps, c'est ce qui sera paramétré ; le temporel, c'est le paramètre ; l'en-temps, c'est le résultat du paramétrage.

La structure hors-temps est pour Xenakis l'essence de la structure musicale, avec les trois dimensions qu'il lui reconnaît : les hauteurs, les intensités et les durées[(26)]. Si les durées sont paradoxalement comptées par lui comme une des dimensions de l'hors-temps, c'est qu'elles en constituent la mesure horizontale ; elles symétrisent ainsi, dans l'ordre latéral de la partition, ce qui prévaut sur le plan vertical des hauteurs. Pour Xenakis les durées ne sont pas un vecteur dissymétrique, à la fois irréversible et sans substance propre qui fonctionne, vis-à-vis des hauteurs, intensités et timbres, comme une sorte d'« âme » vis-à-vis d'un « corps », comme potentiel d'existence offert au matériau sonore. Pour lui, les durées sont, somme toute, l'axe horizontal de sa feuille de papier millimétré.

24. Cf. « Musiques formelles » p. 190-191 ; « Musique. Architecture » p. 42.
25. Cf. la préface de la partition d'*Herma*.
26. Xenakis « oublie » curieusement la dimension des timbres instrumentaux, négligence et « à-peu-près » dont il est coutumier et qui indique clairement les dimensions dont sa musique est privée.

Clairement, Xenakis réduit le temps à sa seule dimension paramétrique, ce qui n'en est pourtant qu'un aspect fort réduit[27] que l'on pourrait d'ailleurs retrouver aisément dans la dimension verticale des hauteurs.

La façon dont Xenakis organise les durées s'infère de sa « méthode en gros » : les durées de ses ensembles sont en effet déduites de calculs portant sur les densités et les vitesses moyennes en sorte que seules les durées globales (durées des ensembles) sont précisément construites, les micro-durées (des éléments) étant, elles, livrées à « l'expérience stochastique du compositeur »[28]. Ainsi le travail de formalisation de Xenakis s'appesantit sur les hauteurs, traite avec plus (*Nomos Alpha*) ou moins (*Herma*) de précisions les timbres et intensités alors que les durées n'y organisent nulle synthèse musicale et se cantonnent au statut de résultante passive.

Le temps chez Xenakis n'est nulle part scindé en durées et tempo, en durées élémentaires et durées globales, en micro et macro-durées. Très exactement, le temps n'est pas composé en sorte qu'il est légitime de dire que, n'organisant pas le temps mais se contentant d'exposer une structure atemporelle dans le temps physique des secondes, **Xenakis ne compose pas : il lui importe uniquement d'occuper l'espace de la partition.**

VII. La Forme

Il est aisé de comprendre les effets dévastateurs qu'une telle attitude peut avoir vis-à-vis de la Forme musicale. J'ai déjà dit que la Forme est tendanciellement conçue par Xenakis comme le parcours d'une formule ou comme le balayage de figures géométriques. Il est clair qu'en aucun de ces cas la Forme ne saurait atteindre à l'existence musicale. De semblables parcours, par delà le caractère plus ou moins prononcé de telle ou telle surprise qu'ils incluent, ne sauraient qu'assurer la variété des climats proposés à l'auditeur sans être jamais à même de nouer une trajectoire qui soit musicalement sensée.
Ces apparences de Forme n'en donnent l'illusion qu'en alternant les situations sonores contrastées ; d'un côté elles sont sans orientation, de l'autre elles sont également sans cette stabilité extatique, cette immobilité contemplative que procurent les musiques misant sur les macro-timbres orchestraux.

L'existence d'une Forme musicale, contrairement à ce qu'enseignent certains professeurs de composition, ne saurait être garantie par la seule existence d'un déroulement temporel. Contrairement à l'idée que la Forme d'une

27. Je me permets de faire ici référence à mon article : « Visages du temps : Rythme, Timbre et Forme » *Entretemps* n°1.
28. Expression de Xenakis citée par J. Vriend dans son article sur *Nomos Alpha* P. 69.

œuvre existerait du seul fait que l'œuvre prend une réalité sonore, la seule question étant alors de discriminer les « bonnes » des « mauvaises » formes (et tout un prétendu « savoir », postulé dans un pseudo-enseignement de la composition, s'adosse à une telle hypothèse implicite), il faut à mon sens assumer qu'il n'est pas vrai qu'une Forme résulterait du seul fait que se succèdent des séquences sonores. En ce sens, **la Forme musicale n'existe pas toujours** ; je dirai même qu'**elle est rare** : il est rare de nos jours qu'une œuvre accède à la capacité d'engendrer une Forme. Ce n'est pas parce qu'on peut énumérer diverses situations sonores parcourues au fil de l'œuvre, qu'on peut les distinguer et les nommer qu'une Forme musicale nécessairement en découlera : l'énumération des lettres de l'alphabet telle « A B A C A D... » ne saurait tenir lieu de Forme. Tout au plus évoque-t-elle la Macro-structure de l'œuvre, son squelette (qu'on a pris la mauvaise habitude d'appeler son architecture) ; une telle énumération permet sans doute de sérier les moments traversés, de repérer des récurrences et réitérations variées mais elle ne pense pas la Forme. Ainsi la Forme-Rondo, dont le canevas est évoqué par les lettres précédemment alignées, ne saurait se penser en ces termes, incapables de cerner par eux-mêmes l'essentiel d'un Rondo singulier : ce qui s'y éprouve de la contradiction du même (varié) et de l'autre (réitéré).

Une Forme est toujours une singularité ; ainsi les archétypes des grandes Formes tonales n'en sont que des structures générales, telles des problèmes ouvrant à une infinité de solutions différentes en sorte que chaque fugue, chaque sonate (non académique !) a une Forme singulière. De même, dans la musique contemporaine la Forme ne saurait s'inférer d'une quelconque formule. Elle ne saurait, a fortiori, établir sa consistance par **transfert** d'un attrait graphique ou visuel ; il est en vérité passablement puéril de croire que le parcours d'une formule algébrique (*Herma*) ou que la paramétrisation temporelle d'une figure géométrique (*Metastasis*) puisse établir une quelconque consistance musicale.

En fait, **la Forme est le nom donné à l'unité globale de l'œuvre**, unité-scission et non unité-fusion, unité résultante et non pas unité a priori ou donnée d'avance, **unité** qui procède d'une dialectique singulière et ne s'infère nullement d'une éventuelle **unicité** de la loi ou du système compositionnel[29]. La Forme est le nom de l'unité en tant qu'elle est conquise contre la diversité locale, contre la dispersion temporelle ; elle s'établit non comme une structure qui contient et retient l'œuvre mais plutôt comme une

29. Aristote posait déjà que, dans la tragédie, « l'unité de l'histoire ne vient pas, comme certains le croient, de ce qu'elle a un héros unique » (*La Poétique* : 1451 a 16), soit : l'unité du temps tragique ne procède pas de l'unicité de qui l'occupe.

fidélité que la mémoire inscrit au fil de l'écoute et par laquelle elle recollecte l'œuvre.
C'est dire qu'il n'y a de sens musical et donc de Forme que là où il y a enjeu musical de la composition et de l'œuvre. En ce sens **la Forme musicale n'existe pas dans les œuvres de Xenakis**.

VIII. L'histoire musicale

J'ai parlé d'enjeux. Ils sont, en musique, extrêmement variés puisqu'ils n'existent qu'enracinés dans la particularité d'un matériau sonore, que déployés au fil d'une pratique d'écriture. Il y a cependant de grandes constantes de la pensée musicale qui désignent, vaille que vaille, les grandes opérations dialectiques de la composition: on parlera de « développement », de « variation », de « tension et détente », de « transition », de « processus »... Chacun mettra un sens sous ces mots quitte à récuser leur universalité ou leur pertinence présente ; chacun cependant confrontera son projet compositionnel à ces catégories, soit pour les revivifier, soit pour les outrepasser — et le fait même de s'établir contre ces catégories n'est-il pas également une façon de reconnaître leur importance ?

Xenakis, quant à lui, ne s'embarrasse pas de telles considérations ; on peut se dire : voilà sa force, sa capacité de faire table rase de problèmes obsolètes et d'inventer de part en part une nouvelle vision de la musique. Il est vrai qu'une part de « barbarie », de passage en force qui tranche et rejette unilatéralement est parfois nécessaire à l'égard d'un passé trop encombrant, mais ceci ne saurait éliminer le temps ultérieur de la recomposition, le moment du bilan où l'histoire passée s'articule à la tâche en cours.

La vision de l'histoire musicale que propose Xenakis est particulièrement dérisoire ; quelques rares noms circulent sans qu'on ait jamais l'acuité d'une sensibilité musicale. Lorsque Xenakis s'avance à émettre un jugement sur une œuvre ou un compositeur, on touche à la caricature ; quand il parle de la Fugue, c'est pour déclarer sans ambages qu'elle est « un automate »[30] ce que même une fugue d'école n'est pas, sans parler bien sûr des fugues de J.S. Bach toutes entièrement singulières et au parcours original ; quand Xenakis écrit : « le Boléro de Ravel dont l'unique variation est la dynamique »[31], on se demande s'il lisait une réduction pour piano de cette œuvre ou s'il l'écoutait dans une transcription pour accordéon ; quand il écrit ailleurs : « Schoenberg n'avait aucune raison, en dehors d'une ignorance relative à son temps et à son éducation de musicien, de réintroduire un ordre temporel dans les douze sons »[32], on se prend à penser que l'ignorant pourrait être celui qui siège fièrement en une Académie qui n'est sûrement plus ce temple du Savoir qu'elle se prétend toujours être. S'il est exact, selon Lacan, qu'une vérité se donne en « trou dans le savoir », si une vérité se mesure donc aux positions constituées du savoir qu'elle met en défaillance, encore faut-il admettre qu'**éviter** un savoir n'est pas l'**ignorer**.

30. Cf. son texte sur *Jonchaies* dans ce numéro.
31. Cf. « Musiques Formelles » p. 95.

Ce que nous dit Xenakis de l'histoire musicale tient en une page de « Musiques Formelles »[33]. Peut-on prendre sérieusement cela pour un bilan de compositeur, sans parler des exigences accrues qu'on pourrait avoir vis-à-vis de quelqu'un qui prétend théoriser sur la musique ? Nul n'est sommé de tenir un discours sur l'histoire musicale et tout compositeur peut bien choisir de se consacrer à son œuvre musicale sans éprouver le besoin de faire de la théorie ; qu'au moins celui qui s'y livre soit tenu pour responsable de ce qu'il avance.

IX. La dialectique musicale

Le point décisif est que la pratique musicale de Xenakis est radicalement dépourvue de toute dialectique, je veux dire par là de contradictions, de processus donc d'enjeux musicaux. Dans ses œuvres, on ne discerne nulle contradiction entre d'une part ses systèmes de composition, lois mathématiques et autres principes déductifs et d'autre part une matérialité musicale ; on ne repère nulle torsion intérieure à ses œuvres, torsion où la Forme s'engendrerait d'un conflit entre deux principes.

Il est vrai qu'à reconstituer laborieusement les calculs de Xenakis, on décèle de nombreuses inexactitudes entre le « modèle » mathématique et la « réalisation » de la partition. Doit-on tenir cela pour une preuve de l'instinct musical de Xenakis qui l'amènerait à « corriger » ce que la formule mathématique aurait de trop rigide ? Je tiens qu'on ne peut lui faire ce crédit, non par malveillance délibérée, mais seulement au terme d'un examen détaillé de ces multiples distorsions.

Ainsi, pour rester avec les deux partitions retenues, on trouve dans *Herma* une exposition ne correspondant pas aux principes du tirage aléatoire déclaré par Xenakis, ne serait-ce qu'en raison d'un total chromatique initial qui est, « stochastiquement » parlant, tout à fait improbable ; on découvre des ensembles proclamés complémentaires qui sont truffés de notes communes au point qu'on peut déceler

32. Cf. « Musique. Architecture » p. 28.
33. Cf. p. 17.

32 « exceptions » sur 293 sons[34] : ceci revient à dire que plus d'une hauteur sur dix contrevient au système affiché sans pour autant instituer un autre principe de consistance. Peut-on imaginer que Schoenberg, dont Xenakis blâme l'inconséquence, ait pu se tromper d'une hauteur au moins dans chacune des transpositions de sa série ? A ce point, la prolifération des « écarts de plume »[35] ne pointe-t-elle pas tout simplement l'absurdité du principe retenu ?

Dans *Nomos Alpha*, les modes de calcul sont également pratiqués « grosso modo » ; J. Vriend[36] entreprend un relevé détaillé des inexactitudes, erreurs ou « à-peu-près » qui abondent au fur et à mesure que Xenakis empile de nouvelles techniques de calcul si bien qu'au total l'ordre varié qui était visé devient un désordre compact : Xenakis, superposant, sans contrôle, des techniques hétérogènes, aboutit soit à la neutralisation réciproque de leurs effets, soit à leurs convergences incongrues et inexploitées.

Les inconséquences de « réalisation » sont ainsi erratiques et elles abondent. De plus, elles ne peuvent nullement s'interpréter comme une tentative de « musicaliser » un discours qui serait, sans elles, menacé de dogmatisme scientifique. On ne peut d'ailleurs accepter l'idée que le sens musical puisse tenir à quelques aménagements locaux d'une situation non musicale. Il faut convenir que ces modifications locales auxquelles Xenakis procède, sans doute involontairement, sont insignifiantes du point de vue même des œuvres dans lesquelles elles interviennent.
Elles sont parfois des petits aménagements localisés auquel le compositeur ne donne nul sens ultérieur : ainsi dans *Herma* voit-on apparaître au tout début de la partition un total chromatique (sorte de série dodécaphonique tout à fait surprenante dans le contexte probabiliste mis en avant par Xenakis) puis, un peu plus loin[37], une très curieuse séquence diatonique (ré-mi-fa-sol-la) sans que le compositeur ne tire dans la suite de l'œuvre les conséquences de ce qu'il vient ainsi de poser, en une irresponsabilité assez frappante à l'égard de ses propres décisions.

Le plus souvent les modifications qui apparaissent à l'analyse entre le « modèle » et la « réalisation » sont de pures et simples erreurs ; comment s'intéresser à un travail aussi inconséquent vis-à-vis de ses propres présupposés : si nul n'est contraint de se targuer d'une formule mathématique, on peut tout au moins attendre de celui qui s'y réfère qu'il se soumettre à la dure loi du calcul qu'il prétend épouser. Comment peut-on se réclamer de principes qu'on traite avec tant de négligences ? Comment s'autoriser d'une loi qu'on bafoue aussitôt que posée ? Les tragiques grecs (dans

34. Cf. F. Bayer : pages 100 et suivantes de son ouvrage : « De Schoenberg à Cage » ; Klincksieck 1981.
35. Terme de Xenakis cité par J. Vriend page 44 de son article.
36. Cf. pages 43 et suivantes de son article précédemment cité.
37. Page 3, 2e système, 2e et 3e mesures.

lesquels Xenakis aime à se draper) n'auraient-ils pas discerné là le ferment de quelque injustice, si ce n'est le prologue de quelque imposture ?

X. Le théoricien

Dans ses déclarations théoriques, Xenakis explicite l'aplatissement généralisé des catégories musicales auquel il se livre :
— Selon lui, **l'écriture** musicale ne serait qu'un code pur et simple, qu'une **notation** : « L'écriture graphique (...) ne devrait être qu'une image, fidèle autant que possible à l'ensemble des instructions que le compositeur transmet à l'orchestre ou à la machine »[38].
— **L'interprétation** ne désigne pour Xenakis que **l'exécution**, d'où son « idéal » de supprimer l'interprète et l'instrumentiste : « il serait souhaitable dans un avenir très proche (que le résultat final soit incarné) par une mécanisation poussée qui supprimerait les interprètes d'orchestre (...) et qui assumerait la fabrication mécanisée des êtres sonores »[39]. Le poète Ossip Mandelstam répondait, dans les années trente de ce siècle, à ce genre de problématique : « Si la direction d'orchestre n'est qu'un coup de pouce à une musique déjà lancée, à quoi sert-elle ? (...) Le rêve qu'on caresse d'un orchestre sans chef est à mettre dans le même fourre-tout de la niaiserie européenne que l'esperanto, langue universelle »[40]. Ce refus des interprètes a d'ailleurs récemment conduit Xenakis à les remplacer par des taureaux de Camargue[41] sans qu'aucun commentateur n'y trouve apparemment rien à redire.
— La **perception** enfin est censée s'aligner sur les calculs écrits, sur la formalisation mathématique en sorte que l'oreille serait tenue de suivre la combinatoire organisant les hauteurs. Ainsi Xenakis précise dans sa note introductive à la partition d'*Herma* que « les intensités (...) servent à clarifier la perception des classes (de hauteurs) lors de leur gravure temporelle ». C'est donc que le parcours de l'oreille est conçu par Xenakis comme devant épouser les péripéties de la formule mathématique retenue, ce qui est tout bonnement absurde.

XI. Le rapport aux mathématiques

Il faut, je crois, comprendre que le projet de Xenakis n'est pas en vérité strictement musical ou compositionnel mais se présente plutôt comme le projet d'une vaste synthèse entre les arts et les sciences, synthèse qui prend chez Xenakis la tournure métaphorique d'un alliage puisque la publication de sa soutenance de thèse porte pour titre : « Arts/Sciences Alliages »[42]. Xenakis n'hésite pas à prétendre couvrir

38. Cf. « Musique. Architecture » p. 39.
39. Cf. « Musiques Formelles » p. 34.
40. « Entretien sur Dante » ; l'Age d'Homme p. 54.
41. Cf. sa dernière « création » : *Tauriphanie*.
42. Cf. Casterman 1979.

toute l'étendue du terrain ainsi défini ; il entend d'un côté embrasser tous les arts, en cette méthode en gros qu'on lui connaît : « Tout ce qui est dit ici au sujet de la musique est aussi valable pour toutes les formes de l'art (peinture, sculpture, architecture, cinéma, etc...) »[43] ; du côté des sciences, il n'est pas en reste : « l'artiste concepteur devra posséder des connaissances et de l'inventivité dans des domaines aussi variés que la mathématique, la logique, la physique, la chimie, la biologie, la génétique, la paléontologie (pour l'évolution des formes), les sciences humaines, l'histoire, en somme une sorte d'universalité »[44]. C'est cependant sur le cœur Mathématique-Musique que Xenakis tente d'asseoir plus spécifiquement son propos.

Xenakis postule d'une part un parallélisme relatif entre les histoires respectives des mathématiques et de la musique et d'autre part une transitivité des unes à l'autre, transitivité qu'il considère non seulement possible mais qu'il déclare nécessaire : « Ici (dans *Pithoprakta*), la pensée se trouve libérée des discussions de détail ; (...) elle est forcée de s'aligner sur les positions de la pensée scientifique »[45]. Il faut bien constater que la légèreté dont il fait preuve à l'égard de l'histoire de la musique vaut bien celle avec laquelle il investit l'histoire des mathématiques. Celles-ci sont réduites aux disciplines antiques (l'arithmétique et un peu de géométrie) puis à la seule algèbre et, dans ces domaines, l'histoire selon Xenakis s'arrêterait au seuil du XXe siècle !

Quant aux interactions décrites entre les deux histoires et telles que brossées en une fresque publiée en annexe de « Musique. Architecture », il n'est que d'en relever les points extrêmes pour en discerner l'imposture :
— Comment peut-on déclarer qu'il n'y a « pas de correspondance en musique » à la découverte des « nombres irrationnels positifs (telle) la racine carrée de 2 »[46] quand le problème grec de l'irrationnalité de $\sqrt{2}$ fut précisément suscité par celui du partage de l'octave en deux parties égales ![47]
— Comment peut-on affirmer sérieusement que depuis 1920 il n'y a « pas de nouveau développement de la théorie des nombres »[48] quand il serait élémentaire d'aligner les nouvelles découvertes du XXe siècle en cette matière ! Certaines d'ailleurs intéressent très directement la théorie musicale ; ainsi en est-il de la théorie des « nombres surréels »[49] dont on pourrait montrer qu'elle permet de « quantifier » et d'ordonner les spectres (harmoniques ou inharmoniques) des timbres de toutes espèces, mais il ne s'agit là, somme toute, que d'une prolongation moderne du

43. Cf. « Musiques Formelles » p. 17.
44. Cf. « Arts/ Sciences Alliages » p. 14.
45. Cf. « Musique. Architecture » p. 19.
46. Cf. « Musique. Architecture » p. 192.
47. Cf. sur ce point l'ouvrage de A. Szabo : « Les débuts des mathématiques grecques », Vrin 1977.
48. Cf. « Musique. Architecture » p. 194.
49. Cf. H. Gonshor : « An introduction to the theory of surreal numbers », Cambridge University Press 1986.

compagnonnage ancestral entre harmonie musicale et concept mathématique de nombre.

Si l'histoire comparée que propose Xenakis est factuellement insoutenable, elle ne vise en vérité qu'un seul but : tenter de faire valoir l'idée selon laquelle il pourrait y avoir **transfert** de la **cohérence mathématique** à la **consistance musicale**. Cette thèse est véritablement la **cause** de Xenakis qu'il tente d'établir de force et par tous les moyens. Il ne s'agit pas là, chez lui, d'une simple opinion ou d'une position purement théorique ; c'est en effet le ressort même de sa productivité compositionnelle. Xenakis utilise ainsi des lois mathématiques à différentes fins :

a) pour sélectionner certains objets dans un matériau proliférant. Ainsi dans *Nomos Alpha* ses propres hypothèses de composition engendrent 8 != 40320 successions possibles de complexes sonores. Pour limiter une telle prolifération, tout compositeur sélectionnerait certaines successions au vue de leur particularité musicale ; selon que l'on souhaite par exemple des enchaînements plutôt contrastés ou selon que l'on préfère obtenir des situations sonores plus homogènes et continues, on retiendrait telle ou telle succession. Xenakis, quant à lui, sélectionne sans s'intéresser à la particularité des matériaux musicaux qu'il vient de poser ; il ne travaille nullement en faisant fonds sur son intuition musicale, mais il mobilise un dispositif mathématique[50] entièrement arbitraire (car totalement insoucieux du problème musical posé) pour retenir 24 des 40320 successions initiales.

Exemplairement ici, la mathématique vient pallier le courage de décider musicalement. Qui plus est, quand on y regarde de près, ces 24 séquences ainsi sélectionnées ont des propriétés combinatoires tout à fait singulières que Xenakis ignore, comme s'il ne se rendait même pas compte des conséquences combinatoires de son mode de sélection : ainsi les permutations des chiffres 1 à 8 qu'il obtient équivalent à la réunion de deux permutations disjointes, l'une portant sur les quatre premiers chiffres, l'autre sur les chiffres 5 à 8. Il a donc obtenu, visiblement sans le vouloir, des séquences aux caractéristiques particulières dont il ne tire aucun parti spécifique.

b) pour assurer un principe de différenciation entre objets. Là également, Xenakis utilise des techniques de calcul selon des à-peu-près mathématiques qui déqualifient son propos mais, surtout, les techniques qu'il utilise étant entièrement indifférentes à la qualité des objets musicaux sur lesquels elles vont « s'appliquer » (lesquels objets ne

50. Il utilise les permutations des sommets d'un cube que l'on obtient lors de sa rotation dans l'espace.

sont bien sûr ni neutres ni homogènes comme peuvent l'être les « objets » mathématiques) ne vont pas engendrer la variété maximale du résultat musical. Ainsi, pour rester dans *Nomos Alpha*, Xenakis n'utilise pas les formules mathématiques qui lui auraient permis de différencier au mieux ses séquences[51] et celles qu'il retient sont involontairement typées, c'est-à-dire caractérisées selon une nécessité non musicale.

c) pour manipuler « en gros » les éléments qui remplissent ses ensembles-objets. Il est très frappant de constater que Xenakis refoule totalement la topologie qui est pourtant la discipline mathématique par excellence pour traiter de globalités, et lui substitue le calcul des probabilités, plus adapté à son travail sur les moyennes et plus riche en formules directement « appliquables ».

d) pour définir un principe de succession et d'ordonnancement des grands ensembles d'une œuvre : on a vu que tel est le cas dans *Herma* puisque l'évolution musicale se fait au fil d'une formule algébrique.

Ce qui est frappant dans ces différents cas de figure c'est que Xenakis ne se fait nulle confiance, et en particulier ne fait nulle confiance à son imagination musicale ou à son intuition de compositeur ; il utilise les mathématiques comme une sorte de « sur-moi », comme **La** loi, celle qui répondrait à l'angoisse du compositeur devant la complexité foisonnante du réel et qui lui ferait faire l'économie du courage d'écrire.

XII. Mathématique et Musique

Pour habiller ce propos, Xenakis applique donc les mathématiques à la musique comme si la formalisation musicale pouvait se décalquer d'une formalisation mathématique. Ainsi Xenakis fait porter l'accent, à l'intérieur des mathématiques, sur les mathématiques dites appliquées, réduisant les mathématiques à une sorte de technicité calculatrice. Il est patent que tout ceci découle de cette position qui, prenant la fusion musique-mathématique comme catalyseur de l'alliage arts-sciences, dérive vers une conception techniciste de la science et une vision culturelle de l'art, si bien que l'alliage arts-sciences se trouve bien vite monnayé en alliance de la culture et de la technique pour achever de s'abaisser en ces noces, aujourd'hui constamment célébrées, de la communication et de l'industrie.

A mon sens, il faut opposer à cette problématique la thèse qu'**il n'y a pas de nœud direct entre musique et mathématiques.** Très exactement, s'il y a nœud, il se fait entre mathématique et **théorie** de la musique et il inclut nécessairement la philosophie, comme cela seul qui puisse nouer les deux termes[52]. C'est bien ainsi d'ailleurs qu'à l'origine grecque les choses se sont jouées puisque se sont fondées d'un geste presque concommittant la philosophie (Parménide), la mathématique et la théorie de la musique (Pythagore)[53]. On ne peut, à mon sens, transiter des mathématiques à la musique que par le biais d'une interprétation philosophique des unes (épistémologie) et de l'autre (esthétique). C'est pour cette raison que ce qui se noue alors est moins les mathématiques et la musique que les mathématiques et la théorie de la musique, ce qui n'est pas du tout pareil.

Xenakis court-circuite ces difficultés. Quand il traite de la philosophie (car il ne manque pas d'y toucher), c'est encore et toujours sans s'encombrer de détails et mieux vaut passer sous silence cette partie de ses écrits. Lorsqu'il traite plus spécifiquement de l'histoire de la théorie musicale, Xenakis aime à se référer à Aristoxène de Tarente, l'empiriste anti-mathématicien tout autant qu'à Pythagore, son ancêtre et son ennemi. Il y a certes une inconséquence chez Xenakis à se réclamer d'Aristoxène quand par ailleurs il prône l'application des mathématiques à la musique : tout le propos d'Aristoxène est en effet de combattre cette position des mathématiques appliquées à la musique[54]. Le paradoxe peut s'expliquer, si on rejette l'hypothèse que les différences de philosophie entre Pythagore et Aristoxène aient pu échapper à la perspicacité de Xenakis, par le fait que Xenakis tient en Aristoxène une sorte d'emblème de l'empiricité intra-musicale qui lui permet de simuler une intériorité à l'histoire du champ musical.

Il est d'ailleurs notable que la rigueur formelle dont on crédite souvent Xenakis[55] et qui devrait l'inciter au culte exclusif de Pythagore n'est pas aussi patente qu'on le croit. En fait le « formalisme » et le dogmatisme dont fait preuve Xenakis dans l'application des mathématiques à la musique ne lui viennent nullement de Pythagore mais plutôt de cette vision technicienne et utilitariste des mathématiques, vision en vérité entièrement indifférente à la rationnalité mathématique, à ses démonstrations et chemins déductifs[56], vision qui trouve son accomplissement au XXe siècle plutôt qu'à l'ère grecque et qui s'emblématise en ce triomphe présent de la figure de l'ingénieur, armé de son vademecum de formules à tout faire et de modes d'emploi des machines performantes. Dans le culte de la mécanisation,

51. C'est un des grands mérites de l'article de J. Vriend que d'avoir mis à jour ces points et de proposer (p. 32, 38, 41... de son article précédemment cité) d'autres techniques de calcul plus performantes, eu égard aux objectifs proclamés de Xenakis.

52. Je me permets de renvoyer sur cette question à mon article : « Partages d'écriture : Mathématique et Musique sont-elles contemporaines ? », Cahiers du CREM n°1-2 Décembre 1986.

53. Cf. sur tous ces points l'ouvrage précédemment cité d'A. Szabo.

54. Cf. le livre d'Annie Bélis : « Aristoxène de Tarente et Aristote : le Traité d'Harmonie », Klincksieck 1986 ; ouvrage très discutable auquel on peut légitimement opposer les conclusions du livre d'A. Szabo (op. cit.).

55. Cf. J. Chailley : « Eléments de philologie musicale », p. 18, Leduc 1985.

56. Remarquez la suprême indifférence de Xenakis aux démonstrations mathématiques des résultats qu'il prétend utiliser ; pourtant le sens d'un concept mathématique ne peut se saisir et s'éprouver que dans son travail déductif.

Xenakis n'est pas en reste: « Ma méthode est capable d'unifier l'expression des structures fondamentales de toutes les musiques asiatiques, africaines, européennes. Elle a un avantage considérable: sa mécanisation »[57] et Xenakis ne doute point des vertus de cette « abstraction » technicienne qui n'est en vérité qu'une **indifférence** suprême aux contenus effectifs: « Le courant abstrait est tellement puissant et tellement important que ses détracteurs, dans le domaine des arts, paraissent atteints de débilité mentale »[58].

XIII. D'un autre rapport entre logique mathématique et logique musicale

S'il y a bien un rapport entre pensée musicale et pensée mathématique, ce rapport n'est pas, à mon sens, un parallélisme. De ce point de vue, il n'est pas vrai que formalisation, raison, calcul, cohérence, déduction... soient des mots qui aient le même sens en mathématique et en musique. Déjà à l'intérieur même des mathématiques il n'est pas véridique que la rationalité s'épuise dans le calcul (un certain nombre de grands théorèmes logiques portent sur ce point) ou que la démonstration s'éponge en une déduction formalisée[59], a fortiori dans l'espace de la pensée musicale et il n'y a guère de sens à concevoir que la dialectique intramathématicienne de la raison et du calcul puisse se transposer telle quelle en celle de la raison et des calculs musicaux, a fortiori qu'on puisse « appliquer » l'une à l'autre.

S'il fallait poser quelques hypothèses sur ces rapports entre pensée musicale et pensée mathématicienne, je proposerais de les chercher dans l'hypothèse d'une sorte d'**antisymétrie** entre ces deux domaines, la musique pratiquant les principes logiques des mathématiques en quelque sorte à l'envers. J'en donnerai ici trois modalités:

1) Là où la logique mathématique prescrit le « **principe de non-contradiction** » (je ne peux poser à la fois A et non-A sauf à verser dans l'inconsistance et par là à ne plus disposer de propositions impossibles à déduire dans mon système logique), la composition musicale poserait une sorte de « **principe de négation contrainte** »: tout objet musical posé doit se **composer** avec son contraire c'est-à-dire se composer en devenir. Ceci, bien sûr, n'a de sens que parce que le terme musical ainsi posé n'est pas en soi susceptible d'être déclaré véridique ou erroné; il n'est pas destiné à supporter « une valeur de vérité ».

Il faudrait en effet relever au préalable que la musique n'opère pas dans l'espace des **propositions** mais plutôt dans

57. Cf. « Musique. Architecture » p. 69.
58. Cf. « Musique. Architecture » p. 146.
59. Cf. Le livre de I. Lakatos: « Preuves et réfutations. Essai sur la logique de la découverte mathématique » Hermann 1984.

celui des **prédicats**; elle opère sur des équivalents de concepts, de mots (qui dans son cas sont bien entendu éminemment concrets) qui n'ont pas en principe d'inverse: on peut renverser une proposition (une phrase par exemple) en son contraire, on ne le peut, en général, pour un simple concept; d'où que la négation d'un prédicat ou d'une « idée » musicale ne soit pas son inversion (en vérité inexistante) mais plutôt le processus de son devenir et par là de son altération. Relevons au passage que ceci infirme le travail de Xenakis dans *Herma* au sens où la négation d'un ensemble n'est pas la position de son complémentaire (à l'intérieur du total des touches du piano) et qu'encore moins enchaîner l'un à l'autre n'est composer un devenir.

2) Là où la logique mathématique prescrit « **le principe du tiers-exclu** » (entre A et non-A il me faut choisir car il n'y a pas de position tierce), la composition musicale poserait un « **principe du tiers-obligé** »: tout terme musical posé doit se **composer** avec un autre terme qui soit autre que la négation en devenir du premier, terme neutre (en un sens étymologique: ne-utrum) puisqu'il n'est « ni l'un, ni l'autre ».

3) Là où la logique mathématique prescrit « **le principe d'identité** » (A, deux fois posé, est identique à lui-même en ses différentes occurrences), la musique prescrit un « **principe de différenciation** »: tout terme posé deux fois supporte par le fait même une altérité, soit: aucun terme n'est, posé deux fois, identique à lui-même, ou encore: en musique, répéter c'est altérer.

Ainsi composer, c'est poser ensemble trois termes: un terme musical premier, sa négation (son autre) et encore un Autre terme et c'est également composer l'altération de cette triade au fil de ses réitérations. Poser ensemble, **com-poser** désigne ici autant de processus que rien ne garantit a priori et sûrement pas le fait que l'un soit placé à côté de l'autre (que ce soit sur la partition ou dans le résultat sonore).

Cette antisymétrie des logiques mathématique et musicale interdit un transfert pur et simple des cohérences mathématiques aux consistances musicales: si A entraîne B sur le plan de la démonstration ou de la déduction mathématique, enchaîner un analogon musical de B après un analogon musical de A n'a en soi aucun sens musical.

XIV. L'esthétique de l'uniforme

Pourquoi Xenakis a-t-il atteint une telle notoriété? Pourquoi, à ma connaissance, si peu de position critiques développées à son endroit depuis 30 ans (si l'on excepte, sans

doute, quelques diatribes académiques, avant que Xenakis ne revête lui-même l'habit vert) ? Si l'on se penche sur les raisons de son succès, il y a, je crois, et pour en revenir au point de départ de cet article, une préoccupation du « grand nombre », du « vaste ensemble » qui ne manque pas, à juste titre, d'attirer l'oreille et l'attention.

Il est vrai que tout un versant de la pensée musicale contemporaine s'intéresse non plus à l'individuel (tel que fourni à profusion par la musique tonale) mais à ces amples mouvements qui ont malgré tout donné le ton de ce siècle. D'où qu'une préoccupation musicale d'un nouveau collectif, de l'ample rassemblement (qu'on le nomme groupe, nuage, texture ou timbre) ait pris de nos jours une telle importance dans la composition ; très clairement se rejoignent ici des nécessités immanentes à l'histoire musicale et des « poétiques » inspirées par le siècle.

Bien sûr cette préoccupation se scinde en esthétiques très diverses ; pour sa part Xenakis, comme bien d'autres, tente d'en proposer une vision « naturaliste » : c'est sa métaphore répétée où la foule humaine devient nuage gazeux ou amas de cigales.

Xenakis ne s'engage cependant pas dans une esthétique conséquente de la Nature qui impliquerait de stabiliser de l'intérieur ses vastes ensembles en assurant l'identité de leur Macro-structure et des micro-structures qui les composent. Cela, c'est plutôt le propos d'un compositeur comme Stockhausen ; chez Xenakis, le discours est naturaliste mais la composition ne l'est pas, si bien que c'est surtout chez lui une esthétique de l'uniforme qui prend le dessus, une logique de la masse qui parce qu'elle serait nombreuse et en excès sur ses composantes devrait se tresser d'homogène.

Si l'on retrouve bien là au point de départ de son inspiration cette préoccupation moderne dont je parlais plus haut, on ne peut cependant accepter comme allant de soi ce rabattement du quelconque sur l'uniforme, de l'indiscernable sur l'indifférent. Tout au contraire un vaste ensemble, pour fonctionner comme rassemblement quelconque (ce qui est requis si l'on tient que le collectif moderne n'est pas un rouage fonctionnel d'une situation mais plutôt son clinamen) peut et même doit se composer d'éléments particularisés, individualisés, discernables. Sinon il ne sera précisément jamais quelconque mais terriblement particularisé : comme masse grisaillante d'éléments indifférents ; il n'est alors qu'ennui de l'uniforme et du monotone même si tel mouvement ou tel geste vient ensuite l'agiter.

60. Cf. « Musique. Architecture » p. 157-158.

61. « Le compositeur devient(...) une sorte de pilote appuyant des boutons (...), surveillant les cadrans d'un vaisseau cosmique, navigant dans l'espace des sons (qu'il) peut maintenant explorer à son aise assis dans un fauteuil » ; cf. « Musiques Formelles » p. 179.

Ceci n'est-il pas le projet explicite de Xenakis, qui transparaît dans cette version d'un urbanisme « utopique » qu'il nous livre benoîtement et dont la lecture ne saurait manquer de faire froid dans le dos : « Le paysan classique, avec son travail manuel, devra disparaître. La répartition des collectivités devra constituer, au départ, un mélange statistiquement parfait. (...) Le brassage devra être total et calculé stochastiquement par les bureaux spécialisés de la population » [60]. Derrière ses rêves d'un compositeur commandant à des batteries de machines[61] après que le champ musical ait été débarrassé des interprètes, c'est bien cet idéal du bureaucrate, régentant sans souci du détail le monde de son fauteuil, qui dit la vérité de Xenakis.

A PROPOS DE JONCHAIES

Iannis XENAKIS

La musique commence avec l'acoustique. Ainsi *Jonchaies* est le résultat d'une analogie, d'un transfert. C'est la traduction d'un travail mené dans le domaine de la synthèse des sons, travail que j'ai conduit depuis 15 ans selon une méthode nouvelle, très exactement depuis *La légende d'Eer*, musique du Diatope du Centre Pompidou.
Dans cette œuvre, il y a un travail sur ce que j'appelle les échelles. Je fais une différence entre les *modes* (qui sont des réalités dans le temps) et les *échelles* (qui sont des données statiques hors temps). Une échelle est un choix de hauteurs dans un continuum approximatif, selon un principe indépendant de son usage dans le temps. Par exemple l'ensemble des touches blanches du piano constitue une échelle. Cette échelle, la gamme majeure, est le résultat de plusieurs siècles qui l'ont pétrie.

*
**

Il est très important en musique de se poser le problème de l'échelle ; or, peu de compositeurs le font, excepté Messiaen. Quand pour une pièce donnée on a résolu le problème de l'échelle de manière satisfaisante, on a alors résolu la moitié des problèmes de composition.

Qui dit échelle, dit nécessité d'une formalisation et possibilité (grâce à l'informatique) d'une mécanisation des problèmes posés par la construction de telles échelles. J'utilise pour cela la théorie des cribles qui sont des sortes de filtres ne retenant du continuum des hauteurs que certains points ou degrés.
Mais cependant, je n'utilise pas uniquement des échelles de hauteurs mais également des échelles de durées, de timbres, de densités, de degrés d'ordre et de désordre, d'intensités... bref des échelles de tout ce qui constitue les composantes du son.
Je parle ici de théorie. En effet, pour ce qui est du plan esthétique, je préfère renvoyer à la partition et à l'écoute. La convention esthétique est toujours la convention d'un sujet ; il faut donc se méfier des valorisations esthétiques, d'autant qu'un compositeur n'est pas un imitateur ou un singe ; mais il est vrai que cela coûte moins cher d'imiter que d'inventer.
Je préfère parler de rationalité car elle est un savoir-faire transportable.

*
**

Examinons la partition de *Jonchaies* : la première page commence avec 6 groupes de cordes qui s'enchevêtrent. On a toujours les mêmes notes qui sont soit tenues, soit traitées en glissandi. Ceci engendre un flou sonore qui est également rendu par une échelle non octaviante. Ce halo sonore de la première partie s'achève mesure 63 ; après un pont, on passe à un enchevêtrement de lignes qui cette fois ne sont plus basées sur des cribles mais sur des échelles chromatiques. Ces lignes sont réparties en 5 groupes clairement distinguables (p. 15) : 2 groupes de bois ; l'un regroupe clarinettes, trompettes et cors, l'autre le reste des cuivres et le 5e groupe des cordes. Il y a dans cette partie un enchevêtrement rythmique difficile à exécuter qui s'arrête page 18. Une brusque césure entame alors un jeu de décalage rythmique tantôt accéléré, tantôt ralenti, d'où émergent les cordes page 20. Ce jeu crée une rugosité et une montée irrégulière. On passe ensuite à une séquence aux cuivres : d'abord 6 cors bouchés (que j'utilise pour leur capacité de glissando continu et pour leur timbre), bientôt remplacés par des trombones qui se trouvent page 27 amplifiés par des trompettes et des cors. Durant ces périodes, la rythmique régulière de la percussion est là pour soutenir les décalages rythmiques et les rendre perceptibles ; il faut en effet l'équivalent d'une horloge pour donner la cadence et ainsi mettre en relief les jeux rythmiques.

Suit, à partir de la page 28, un passage avec percussions d'où émergent des traits rapides de cordes qui aboutissent mesure 213 à des arborescences de glissandi. L'exode commence alors mesure 219 avec les cors qui réalisent ces ponctuations très aiguës ; elle se termine avec les piccolo. Par rapport à d'autres de mes œuvres, *Jonchaies* est une pièce que j'ai composée de façon très subjective. Chaque séquence y est formée soit d'un amalgame, soit d'une pensée unique, tel ce qui se passe entre les mesures 71 et 124 et qui est globalement d'un type unique. Après la mesure 124, cette idée de fluide est reprise mais de façon à la fois plus simple et plus compliquée. L'élément de rupture entre ce qui précède et ce qui suit cette mesure est ici plus faible ; par contre, un élément étranger intervient mesure 138. Ceci est un exemple des contrastes sur lesquels je joue entre les sections ; je peux également, pour donner un exemple cette fois intérieur à une section, interrompre une montée de cordes pour changer en cours de route l'évolution.

*
**

La synthèse des sons peut se réaliser grâce à la décomposition en séries de Fourier. En effet, une variation périodique peut se représenter comme la somme, éventuellement très grande, de sinusoïdes. Avec ce type d'opération et en l'étendant jusqu'à l'infini, on peut même aller jusqu'à synthétiser le bruit : il suffit de concevoir une longueur d'onde suffisamment grande qui corresponde hypothétiquement à la répétition périodique de ce bruit. Ainsi on peut passer du simple au complexe et ce type de parcours du simple au complexe se retrouve d'ailleurs dans tous les domaines, dans les sciences comme dans la théologie. C'est le principe même de l'axiomatique. Par cette synthèse, je peux alors engendrer des familles différentes de bruits, chaque famille correspondant à un type de perturbation probabiliste.
Cette frontière entre le son et le bruit est ainsi très mouvante ; d'ailleurs la frontière entre le musical et le non-musical n'a jamais cessé de se déplacer par incorporation du non-musical dans le musical.
Un de mes problèmes est celui-ci : peut-on arriver à construire un automate parfait (quasi-divin) qui marche tout seul et qui produise indéfiniment quelque chose d'intéressant quant au résultat ? C'est, ainsi posé, le problème de la vie qui invente constamment. La Fugue est, elle aussi, un automate. Je vise à construire ainsi ce que les musiciens appellent une Forme c'est-à-dire quelque chose qui soit valable simultanément aux deux niveaux : micro et macro-

scopique. Une telle Forme est une structure (je n'aime pas parler de modèles car cela sous-entend l'idée d'imitation, de copiage ; je préfère parler de structures) et une telle conception de la Forme peut être alors représentée par un programme. C'est ce que j'ai fait avec ma série d'œuvres intitulées *ST*: j'ai ainsi une famille d'œuvres où la Forme est telle une boîte noire et se trouve figée par le programme. Mon intérêt aujourd'hui se porte sur le fait d'inventer des structures suffisamment fondamentales qui puissent servir à engendrer des choses très variées et très vastes.

*
**

Vous me demandez: comment est-ce que je passe de la théorie (telle que je l'expose) à la pratique de l'écriture orchestrale ? J'aimerais bien le savoir ! Quand on compose, il faut décider de se jeter à l'eau ; à partir de là une mécanique s'enclenche qui vous fait aller quelque part. Il faut alors savoir être lucide, observer ce que l'on produit tout en continuant de progresser dans l'obscurité. On est obligé de s'éduquer tout seul ; le propre de l'homme est en effet de faire des choses non pas nouvelles mais différentes ; il faut donc de l'autopédagogie pour que ces différences deviennent les plus grandes possibles.
Quand on compose, il faut être comme un sphincter: à la fois large pour laisser sortir quelque chose et serré pour retenir ce sur quoi on doit garder un esprit critique.

*
**

Nomos Alpha est une pièce où j'explore une technique jusqu'au bout (celle des groupes). Goléa a dit que c'était ce qu'il avait entendu de plus laid dans toute son existence. Cela ne m'a pas empêché d'aller jusqu'au bout de mon idée. Il faut faire attention aux théories qui apparaissent formidables mais qui ne sont pas efficaces, c'est-à-dire où vous ne ressentez rien au niveau des résultats sonores.
Dans une autre pièce (*Evryali* pour piano), il n'y a ainsi qu'une seule idée que j'exploite de façon univoque: celle d'arborescence.

*
**

Pour moi l'acte de composer ne relève pas d'un moment particulier du processus ; il existe tout au long du travail. L'architecture musicale rappelle beaucoup l'architecture tout court car cette dernière doit toujours penser à la fois au global et aux détails (aux fonctions, aux matériaux...).

Le musicien a le même temps que le physicien ; comme lui, il compte le temps, avec des battues et avec le chronomètre ; une structure temporelle peut également être hors-temps. Ainsi un rapport de durées brève-longue est l'équivalent d'un rapport de distance qui est hors-temps.
La partition est une notation intermédiaire que l'on peut assimiler à la partie immergée d'un iceberg ; on ne peut retrouver, sans l'aide du Compositeur et sans une tradition orale ce qui a engendré la partition et qui est ensuite immergé ; il y a toujours quelque chose qui échappe à l'analyse.
Mon principal problème est d'arriver à discuter de tout cela avec les mathématiciens ou les scientifiques. En effet ils ne s'intéressent pas au transfert de leurs notions dans d'autres domaines.
Pourtant, la pensée musicale a été souvent en avance sur le reste de la pensée et lui a permis de progresser. Ainsi l'invention de la portée au Xe siècle liant les hauteurs (un phénomène du temps) à une notation spatiale a précédé de plusieurs siècles la première géométrie analytique. Et s'il n'y avait pas eu la musique et l'harmonie des sphères, il n'y aurait pas eu Copernic et Kepler.
Pour ma part, les solutions que j'ai trouvées ailleurs que dans le domaine musical, je les ai transposées mais sans jamais les plaquer.

*
**

Vous me demandez: De quel droit peut-on traiter les structures du temps comme des structures d'espace, par exemple d'intervalles ? Tout simplement parce que la coupure « avant/après » fait de la structure du temps une structure ordonnable, qui a donc la même logique que d'autres structures d'ordre.

Propos recueillis par François NICOLAS
(CNSMP 11 Mars 1986)

CATALOGUE DES ŒUVRES

Editions Salabert, sauf indications contraires
(B&H, Boosey & Hawkes)

Metastasis ; orchestre (61 instruments), B&H (1953-54)
Pithoprakta ; orchestre (5O instruments), B&H (1955-56)
Achorripsis ; 21 instruments , Bote und Boke (1956-57)
ST/4 ; quatuor à cordes, B&H (1956-62)
Diamorphoses ; électro-acoustique (1957)
Concret PH ; électro-acoustique (1958)
Duel ; jeu pour 2 orchestres (1959)
Syrmos ; 18 ou 36 cordes (1959)
Analogique A et B ; 9 cordes et bande magnétique (1959)
Orient-Occident ; électro-acoustique(196O)
Atrées ; 1O instruments (196O)
Herma ; piano, B&H (196O-61)
ST/1O ; 1O instruments (1962)
Morsima-Amorsima ; piano, violon, violoncelle, contrebasse, B&H (1962)
ST/48 ; orchestre (48 musiciens), B&H (1962)
Stratégie ; jeu pour deux orchestres, B&H (1962)
Polla ta dhina ; chœur d'enfants et orchestre, B&H (1962)
Bohor ; électro-acoustique (1962)
Eonta ; piano, 5 cuivres, B&H (1963-64)
Hiketides ; (Les Suppliantes d'Eschyle) musique de scène pour chœur de femmes et ensemble instrumental. Suite instrumentale pour 2 trompettes, 2 trombones et cordes(1964)
Akrata ; 16 instruments à vent, B&H (1964-65)
Oresteia ; musique de scène pour chœur mixte et orchestre de chambre, B&H (1965-66). Suite de concert pour chœur mixte et orchestre de chambre, B&H (1965-66)
Terretêktorh ; orchestre (88 musiciens disséminés dans le public)(1965-66)
Nomos Alpha ; violoncelle, B&H (1966)
Polytope de Montréal ; spectacle lumineux et sonore, musique pour 4 orchestres, B&H (1967)
Nuits ; 12 voix solistes mixtes (1967)
Medea ; musique de scène pour chœur d'hommes et ens. instrumental (1967)
Nomos Gamma ; orchestre (98 musiciens disséminés dans le public(1967-68)
Kraanerg ; musique de ballet pour bande et orchestre, B&H (1968-69)
Anaktoria ; 16 instruments à vent (1969)
Synaphai ; piano et orchestre (1969)
Persephassa ; 6 percussionnistes disposés autour du public (1969)
Hibiki-Hana-Ma ; électro-acoustique (1969-70)
Charisma ; clarinette et violoncelle (hommage à Jean-Pierre Guezec)(1971)
Aroura ; 12 cordes (ou un multiple)(1971)
Persepolis ; spectacle sonore et lumineux, musique électro-acoustique (1971)
Antikhthon ; musique de ballet pour orchestre (1971)
Mikka ; violon solo (1971)
Linaïa-Agon ; jeu musical pour cor, trombone, tuba (1972)
Polytope de Cluny ; spectacle lumineux et sonore, musique électro-acoustique (1972)
Eridanos ; 6 cuivres et cordes (1973)
Evryali ; piano (1973)
Cendrées ; chœur mixte (72 voix) et orchestre (1973)

Erikhthon ; piano et orchestre (1974)
Gmeeoorh ; orgue (1974)
Noomena ; grand orchestre (1974)
Empreintes ; orchestre (1975)
Phlegra ; 11 instruments (1975)
Psappha ; percussion solo (1975)
N'shima ; 2 cors, 2 trombones, 2 mezzo-sopranos, violoncelle (1975)
Theraps ; contrebasse (1975-76)
Khoaï ; clavecin amplifié (1976)
Retours-Windungen ; 12 violoncelles (1976)
Epeï ; cor anglais, clarinette, trompette, 2 trombones, contrebasse (1976)
Mikka "S" ; violon solo (1976)
Dmaathen ; hautbois et percussion (1976)
Kottos ; violoncelle (1977)
Akantos ; flûte, clarinette, soprano, 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse, piano (1977)
A Hélène ; chœur de femmes (texte d'Euripide) (1977)
La Legende d'Eer ; pour le Diatope, action de lumière et de son, musique électro-acoustique (1977)
A Colone ; chœur d'hommes, cor, trombone, contrebasse. Version pour chœur d'hommes ou chœur de femmes, 3 cors, 3 trombones, 3 violoncelles, 3 contrebasses (1977)
Jonchaies ; grand orchestre (1O8 instruments) (1977)
Ikhoor ; trio à cordes (1978)
Mycenes A ; bande réalisée sur l'UPIC (1978)
Pléiades ; 6 percussionnistes (1978)
Palimpsest ; 6 instrumentistes (1979)
Anemoessa ; chœur et orchestre (1979)
Dikhthas ; violon et piano (1979)
Aïs ; baryton, percussion solo et orchestre (1980)
Mists ; piano (1981)
Embellie ; alto (1981)
Nekuîa ; chœur mixte et orchestre (1981)
Serment-Orkos ; chœur mixte (texte d'Hippocrate) (1981)
Komboï ; clavecin et percussion (1981)
Pour les baleines ; grand orchestre à cordes (1982)
Pour la paix ; chœur mixte, bande magnétique, récitants. Version pour chœur a cappella (1982)
Pour Maurice ; baryton et piano (1982)
Shaar ; grand orchestre à cordes (1983)
Chant des soleils ; chœur mixte, chœur d'enfants, cuivres, percussion (1983)
Khal Peer ; quintette de cuivres et percussion (1983)
Tetras ; quatuor à cordes (1983)
Lichens I ; orchestre à vent et percussions (1984)
Thallein ; 14 instrumentistes (1984)
Naama ; clavecin (1984)
Alax ; 3 ensembles instrumentaux (1985)
Idmen A ; chœur mixte et 4 percussionnistes (peut être joué conjointement avec *Idmen B*) (1985)
Idmen B ; 6 percussionnistes et interventions éventuelles de chœur (1985)
Nyûyô ; shakuhachi, sanger, 2 kotos (1985)
A l'île de Gorée ; clavecin (amplifié) et ensemble instrumental (1986)
Akea ; piano et quatuor à cordes (1986)

Keqrops ; piano et orchestre (1986)
Keren ; trombone solo (1986)
Horos ; orchestre (89 instruments) (1986)
Jalons ; 15 instruments (1986)
Xas ; quatuor de saxophones (1987)
Kassandra Oresteia II ; baryton et percussion (le baryton, amplifié, joue un psaltérion à 2O cordes) (1987)
Tracées ; grand orchestre (1987)
A r. (hommage à Ravel) ; piano (1987)
Tauriphanie ; bande magnétique (1987)
Ata ; grand orchestre (1987)

BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE

1) Ecrits de Xenakis

a) livres

Musiques formelles, Editions Richard Masse, Paris, 63; Stock, Paris, 81.
Musique Architecture, coll. Mutations-Orientations; Casterman, Paris,1971 2ème éd. revue et augmentée, 1976.
Formalized Music, Indiana University Press, Bloomington, London (U.S.A.),1971.
Arts/Sciences, thèse de doctorat ès lettres et sciences humaines; Casterman, Paris, 1979.

b) articles

In *Die Gravesaner Blätter*, Gravesano, Ticini (Suisse)
- La crise de la musique sérielle, n°1, 1955
- Brief an Hermann Scherchen, n° 6, 1956
- Wahrscheinlichkeitstheorie und Musik, n°6, 1956
- In Search of a Stochastic Music, n°s 11-12, 1958
- Element of stochastic Music, n°s 18-24, 1960-62
- Free stochastic music from the computer, n° 26, 1965
- Towards a philosophy of music, n° 29, 1966 (cf. Vers une philosophie de la musique, in *Revue d'Esthétique* , tome 21, Paris, 1968)

Le Corbusier, "Le Poème électronique" in *Architecture* , Ed. de Minuit, Paris, 1977.
Genèse de l'architecture du pavillon. Le pavillon Philips à L'exposition Universelle de Bruxelles 1958. Numéro spécial de la revue technique Philips, tome 2O, n°1, sept. 1958.
La Musique stochastique : éléments sur les procédés probabilistes de composition musicale, in *Revue d'Esthétique* , tome 21; Paris, 1961.
Vers une métamusique, *La Nef* , n° 29, Paris, 1967.
Structures universelles de la pensée musicale, *Liberté et organisation dans le monde actuel* , Ed. Desclée de Brouwer, Paris, 1969.
Structures hors-temps, in *The musics of Asia* , Manila, 1971.
Des univers de son, in *Problèmes de la musique moderne* , de Marina Scriabine et Boris de Schloezer, Ed. de Minuit, Paris, 1977.
Geste de lumière et de son : le Diatope, Centre Georges Pompidou ; catalogue, Paris, 1978.
Les chemins de la composition, La composition et l'ordinateur ; IRCAM: Centre Georges Pompidou, Paris, février 1981.
Musique et originalité, in *Phréatique* (revue du Groupe de Recherche Polypoétique) n° 28, Paris, 1984.

2) Ecrits sur Xenakis

a) livres, revues

Iannis Xenakis , l'Arc, n° 51, Paris, 1972.
Xenakis/les Polytopes , Olivier Revault d'Allonnes, Ed. Balland, Paris, 1975.
Regards sur Iannis Xenakis , ouvrage collectif, Stock, Paris, 1981.
Iannis Xenakis , Nouritza Matossian, Ed. Fayard/Sacem, Paris, 1981.
Entretiens avec Iannis Xenakis , Balint Andras Varga, Budapest, 1982.
Iannis Xenakis , MusikTexte, n° 13, Cologne, 1986.
Iannis Xenakis , Musik-Konzepte, N^{OS} 54-55, München 1987.

b) articles
Iannis Xenakis et la musique stochastique , A. Richard, J. Barraud, M. Philippot, *La Revue Musicale* , (carnet critique) n° 257, Paris, 1963.
Xenakis , Mario Bois ; catalogue, bulletin d'information Boosey &Hawkes n° 23, Paris, 1966.
Journée Xenakis , documentation réunie sous la direction de Maurice Fleuret, dossier des Journées de Musique Contemporaine, Paris, 1968.
La pensée de Xenakis, Daniel Charles ; Boosey & Hawkes, Paris, 1968.
Analyse de *Nomos Alpha* , Fernand Vandenbogaerd, *Mathématiques et Sciences Humaines* n°24, Ecole Pratique des Hautes Etudes, Paris, 1968.
Xenakis's Nuits, Tim Souster, *Tempo* n° 85, Londres, 1968.
Entretien avec Iannis Xenakis, Jacques Bourgeois ; Boosey & Hawkes, Paris, 1969.
Entretien avec Iannis Xenakis, Michel Perrot, *La Revue Musicale* n° 265-266, Paris, 1969.
Musique et bruit de fond - Iannis Xenakis : Pithoprakta, Michel Serres, *Critique* n° 261, Paris, 1969.
Iannis Xenakis et la musique stochastique, Nicole Lacharte, "Les Musiques artificielles" chapitre IV, *Diagrammes du Monde* n° 146, Paris, 1969.
Xenakis, Claude Rostand, catalogue éd. Salabert, Paris, 197O.
Rencontres avec Iannis Xenakis, Daniel Durney, Dominique Jameux, *Musique en Jeu* n°1, Paris, 1970.
L'artiste et l'avenir : Iannis Xenakis et la modernité, Olivier Revault d'Allonnes, "La création artistique et les promesses de la liberté", Ed. Klincksieck, Paris, 1973.
Etude statistique sur Herma, Daniel Servette (diplôme Schola Cantorum, Paris) inédit, 1973.
Entretien avec Iannis Xenakis, François-Bernard Mâche, *La Nouvelle Revue Française* , n° 257, Paris, 1974.
Les fondements techniques et mathématiques de la musique moderne et spécialement chez Xenakis et Penderecki, H. H. Stuckenschmidt, *Coloquio artes*, n° 18, 1974.
A propos des lieux de signifiance (Xenakis, La Monte Young), H. P. Jeudy, *Musique en Jeu* n° 18, Paris, 1975.
Aperçus d'une analyse sémiologique de "Nomos Alpha", G. Naud, *Musique en Jeu*, n° 17, Paris, 1975.
Les mal entendus - compositeurs des années 7O, F.-B. Mâche, entretien avec Xenakis, *La Revue Musicale* , n°314-315, Paris, 1978.
Nomos Alpha, the dialectics of structure and materials, T. Delio, *Journal of Music Theory* n° 24, 198O.
Iannis Xenakis, Michel Philippot, article in *New Grove* , Londres, 198O.
Nomos Alpha, Analysis and comments, Jan Vriend, in *Interface*, n°10, 1981
Xenakis und der Rhythmus, Rudolf Frisius, *Neue Zeitschrift für Musik*, 144 n° 4, 1983.
Expliquez-Vous Xenakis, Anne Rey, *Le Monde de la Musique* , oct. 1984.
Le monde en harmonie - entretien avec Xenakis ; les demeures Xenakis, Jean Vermeil, *Silence* , n° 1, Paris, 1985.
Dossier préparatoire au cours de composition et d'analyse de Xenakis au CNSMP, articles de Antoine Bonnet, Marc Laurette, François Nicolas, Alain Poirier ; publication interne, 1986.
Mists - de l'écoute à l'analyse, les chemins convergents d'une rencontre, Pierre-Albert Castanet, *Analyse Musicale* n° 5, Paris, 1986.
Thallein de Xenakis, O. Revault d'Allonnes, *InHarmoniques* , n°1, Paris, 1986.

DISCOGRAPHIE SELECTIVE

Anaktoria, Octuor de Paris, Mus 2 RC 16 O13
Antikhthon, Howard, Orch. Philharmonia, DEC 591 171
Aroura, idem
Cendrées, Tabachnik, chœur Fondation Gulbenkian Lisbonne, Orch. Nat. France, ERA STU 71 513
Concret PH (I), PHI 83 5487
Concret PH (II), ERA STU 70 530
Diamorphoses, idem
Eonta, Simonovitch, Ensemble Instrumental de Musique Contemporaine de Paris, CDM LX 78 368
Evryali, Takahashi, DEN CO- 1 O52
Herma, idem
Herma, G. Pludermacher, EMI CVB 2190
Herma, J. Mefano, Adès 16005
Jonchaies, Tabachnik, Orch. Nat. France, ERA STU 71 513
Khoaï-Xoaï, Chojnacka, ERA STU 71 266
Komboï, Chojnacka, ERA NUM 75 1O4
Medea, Constant, Ens. Ars Nova, Chœurs ORTF, ERA ERA 9 O68
Metastasis, Le Roux, Orch. Nat. ORTF, CDM LDX 78 368
Mikka, Le Dizes, AD 81 O42
Mikka "S", idem
Mists, Helffer, HM HMC 5 172
Morsima-Amorsima, Octuor de Paris, MUS 2 RC 16 O13
Nomos Gamma, Bruck, Orch. Phil. ORTF, ERA STU 71 513
Nuits, Tranchant, Groupe Vocal France, ARI ARN 38 775
Oresteia, Ens. Ars Nova, Ens. Vocal Stéphane Caillat, Maîtrise Notre-Dame de Paris, Constant, ERA ERA 9 137
Persephassa, Percussions de Strasbourg, PHI 2 6718 040
Pithoprakta, Le Roux, Orch. Nat. France, CDM LDX 78 368
Pléiades, Percussions de Strasbourg, HM coll. MFA (1987)
Polytope, Constant, Ens. Ars Nova, ERA ERA 9 O88
Psappha, Gualda, ERA STU 71 1O6
Stratégie, Ozawa, Wakasugi, RCA (SJV)1513
Synaphaï, Madge, Orch. New Philharmonia, Howarth, DEC 591 171
Syrmos, Constant, Ens. Ars Nova, ERA ERA 9 O88
Terretektorh, Bruck, Orch. Phil. ORTF, ERA ERA 9 119
Windungen, Violoncellistes Phil. Berlin, TEL 6 42339

Olivier MESSIAEN

L'invité du centre Acanthes

La Chartreuse de Villeneuve-les-Avignon 9 au 20 juillet 1987.

Voilà bientôt dix ans qu'Olivier Messiaen a quitté sa classe de professeur de composition au Conservatoire. Voilà bientôt dix ans qu'il se consacre à son œuvre et rien qu'à son œuvre, qu'il erre au travers le monde comme une pièce de musée vivante, laissant derrière lui le spectre du maître incontesté. Et voilà qu'aujourd'hui, il sort de sa retraite intérieure et qu'à l'initiative du Centre Acanthes que dirige Claude Samuel, il répond à un appel : celui de la jeunesse qui le réclame à nouveau, celui des compositeurs, des interprètes venus du monde entier pour l'écouter. Cet été, à la Chartreuse de Villeneuve les Avignon, Olivier Messiaen était là, dispensant quotidiennement, durant de longues heures, cérémonieusement, des cours d'analyse-initiation pour certains ; connaissance plus approfondie pour d'autres de son langage musical.

Le maître Olivier Messiaen retrouvait pour dix jours sa voix professorale, lente dans son débit mais radicale dans son expression. Et plus les jours passaient, plus un malaise s'installait parmi l'auditoire, parmi nous tous pauvres émules ou néophytes, comme si l'on avait espéré de façon occulte, et sans se l'avouer, un miracle qui tardait à venir. Surgissait en filigrance une interrogation fondamentale : de quoi parle Olivier Messiaen ?

La réponse est à la fois claire et paradoxale. Soit nous acceptons d'être confrontés à une analyse certes exhaustive mais strictement clinique de son œuvre et alors nous sommes en mesure de nous interroger sur la valeur de cette analyse, sur sa portée, sur son impact ; soit Olivier Messiaen nous invite à partager un moment de son histoire, celle qui abrite sous son même toit sa foi religieuse, sa science faramineuse de l'harmonie et du contrepoint, sa capacité d'orfèvre à jubiler avec les rythmes et leurs permutations, son métier d'orchestrateur.

Comment comprendre cependant le fait que méthodiquement, minutieusement et amoureusement, l'enseignement de ce maître, chez qui la plupart des compositeurs du monde entier ont atterri à un moment donné de leur trajectoire, se soit « figé » au fil du temps, « fossilisé » ?

Je me souviens que dès la première demi-heure de notre rencontre, Messiaen expliquait, répondant à une question lancée par un auditeur qui s'attendait à un cours sur l'au-delà de l'œuvre plutôt que sur l'œuvre elle-même, que pour lui, « faire de la musique, c'est trouver des accords bien enchaînés. J'essaye d'enchaîner l'harmonie et la couleur. Je n'ai pas de théorie absolue là-dessus. »

Ne pas avoir de théorie absolue sur l'élaboration musicale revient à exprimer pour un compositeur tel qu'Olivier Messiaen que le processus de composition, l'acte même d'écrire est impossible à saisir intellectuellement. Et puis « pourquoi faire » semble-t-il nous dire ?

Nantie de cette fin de non recevoir, il ne nous restait plus qu'à suivre scrupuleusement la totalité des cours, de capter au passage un éclat de génie du maître, et d'accepter l'analyse des *Trois Petites liturgies,* de la métrique grecque, du *Printemps* de Claude le Jeune, des rythmes hindous, de *Chronochromie* et de *Saint François d'Assise* comme le résultat d'une unique « inspiration ». Bref, je peux vous parler des combinatoires rythmiques et ô combien complexes de *Chronochromie.* Je peux également vous expliquer le rapport entre couleurs et sons dans les *Trois Petites liturgies* (à la condition que vous ne me demandiez pas comment cela fonctionne), mais je ne sais toujours pas ce qui anime la volonté du grand maître. Peut-être est-ce cela le génie, cette incapacité

extraordinaire à ne pas sortir de la description telle que n'importe quel musicien digne de ce nom est en mesure de l'exprimer? Décidément, notre XXe siècle (surtout la seconde partie) nous a trop habitué à passer du pourquoi au comment. L'attitude d'Olivier Messiaen face à sa propre musique — attitude qui, ne l'oublions pas, était paradoxale et inédite il y a vingt ans, — sonne comme un épiphénomène qui nous renvoie à ma question initiale: de quoi est fait l'enseignement d'Olivier Messiaen?

Il faut sans doute revenir à l'œuvre elle-même. Celle d'Olivier Messiaen nous en dit long sur son activité, sur la cohérence avec laquelle il a conduit sa « mission » de compositeur. Nous avons à faire à une véritable fresque qui dépasse certes de très loin le discours du maître, mais qui en même temps peut le justifier. Nous acceptons de lui cette réserve presque légendaire à livrer le contenu de son travail. Nous acceptons également d'y voir quelque mystification — cela fait partie du personnage. Mais l'œuvre nous oblige à ne pas faire dévier notre jugement critique vers la banalité. Elle nous oblige à ne pas céder à la déception momentanée, celle qui nous fait dire que Messiaen n'a rien de particulier à exprimer sur son œuvre. Elle est bien plus qu'un garde fou. Elle est tellement puissante qu'elle est ce qui nous restera, ce à quoi nous ne pouvons pas échapper.

Il faut ici se souvenir de quelques moments privilégiés; lorsque le maître s'installait à son piano afin de nous indiquer le détail qui dans *Don Juan,* dans *Tristan,* ou encore dans la *Troisième* de Beethoven avait retenu son attention. A ce moment précis, je peux affirmer, comme on dit, qu'un ange passait dans la salle.

La phrase avec laquelle Alban Berg achevait sa conférence sur Wozzeck me revient à l'esprit: « Oubliez toutes mes explications théoriques et esthétiques lorsque vous assisterez à la représentation de Wozzeck ».

Danielle Cohen-Levinas

16e Rencontres internationales de musique contemporaine

Metz, 19-22 novembre 1987

Metz est belle quand les feuilles jaunies tombent sur la Moselle et ses quais incurvés, et que novembre voile les château-forts bismarckiens qui abritent la gare, la poste, la résidence du gouverneur militaire. Les lieux des concerts sont amusants; temple néo-roman, l'église Notre-Dame (rue de la Chèvre) à l'acoustique généreuse, le ravissant théâtre au bord de la rivière, que l'on dirait la folie de quelque prince allemand médiatisé; j'ai vu s'en échapper, une nuit, un fantôme poudré à la recherche furieuse de Claude Lefebvre, le directeur artistique du festival, coupable d'avoir permis tout ce fracas absurde et plébéien. L'accueil y est chaleureux, parfaite l'organisation de l'attachante attachée (Inge Borg); on y vient volontiers, et c'est comme un microcosme. Des cars entiers de jeunesse allemande, les critiques parisiens se posant en spécialistes, les chroniqueurs des mille gazettes du Palatinat, et des compositeurs, des compositeurs partout. Il ne fait pas bon à Metz médire de son ennemi intime, il risque de se trouver deux bocks plus loin; aussi règne-t-il une concorde feutrée. Les programmes par ailleurs, toujours chamarrés, ne doivent complètement décevoir personne: c'est une grande coupe à travers la musique contemporaine, agrégeant les grands monstres aux jeunes loups, plutôt que la traduction d'une esthétique bien affirmée. — Mon parcours commença jeudi soir, au Palais des Sports (un peu moins agréable), avec une *Rivière souterraine* de Zygmunt Krause, derechef sirupeux: amour sauvage au bord de la mer (genre Gini), vagues sages, mouettes; le tout sans doute sponsorisé par le Club Med. Plus tard, au théâtre, Alain Louvier et l'Orchestre du Conservatoire de Paris, donnaient deux œuvres de jeunes compositeurs: Frédéric Durieux, actuel Prix de Rome, et Maria Cippolone, italienne. Du premier, avec *Macle,* la reprise un peu naïve du fil sériel et surtout de sa rhétorique, très boulezienne (encore que Durieux nous découvrait tout ce qu'il y a de Messiaen en Boulez); accords avec ou sans résonance, poursuite heurtée de doubles croches, dialogues disséminés, points culminants entrecoupés de silences: on dresserait volontiers la liste des effets, comme pour les « affects » de la musique du XVIIIe. Tout cela s'effondre d'ailleurs comme *La Valse,* et laisse la place à *Fanum Fortunae* de Cippolone, une douce rhapsodie un peu perdue, où la percussion (c'est une sorte de concerto évité) paraît étonnée de tout ce qui l'entoure. Le *Réveil des oiseaux* endormit tout le monde (sauf les amis de l'excellente soliste, Véronique Pélissero). — Le vendredi me révéla une cantate de Klaus Huber, *Cantiones de circulo gyrante,* pour récitant barbu (récitant des vers à lourd message de feu Böll) contrebasse seule, soliste et ensemble (celui, remarquable de Robert HP. Platz, venu de Cologne), disséminé dans l'église. Un pizz. côté épître, des crottales dans la nef, vierges folles s'éraillant au ponant. Il y a une admirable maîtrise chez Huber, la réussite, si difficile, d'écrire une musique simple (après l'un des plus beaux quatuors de ces temps, son *Deuxième,* créé il y a deux ans à Metz): sans éviter cependant des touches médiévales qui semblent prolonger la tradition un peu gênante du Cécilianisme allemand. Le temps de boire l'apéritif, et nous voici encore au Palais des Sports, où Michael Gielen (et le sérieux Orchestre du Südwestfunk Baden-Baden) donnent quatre créations françaises. Tout d'abord *Nim* de Younghi Pagh-Paan, dont le sous-titre doit être « Les indiens attaquent le fort ». Puis l'hommage ténu et lagunaire de Nono *A Carlo Scarpa architetto,* une plaisante saynète de Kagel, *Ein Brief,* et le très étrange *Landscape with martyrdom* de George Lopez. Une musique perpétuellement retenue, osant à peine la confidence; musique de souffles, météorologique, debussyste; un éloge têtu du mezzopiano. — Deux concerts de même le samedi: l'après-midi, Pierre Bartholomée et son orchestre liégeois défendait malgré la curieuse acoustique du théâtre (on n'entend plus les musiciens placés sur scène au-delà des cintres) et des répétitions chichement comptées une belle pièce de Tristan Murail, *Time and Again,* poème fréquentiel animé. (Quant au reste du programme — Miroglio, Maiguashca, Reibel — on était plutôt porté à bénir l'acoustique). Le soir enfin, au Temple, Juan Allende-Blin faisait dialoguer l'orgue de Gerd Zacher avec un ensemble lorrain dans *Transformations.* La *Messe de Saint-Antoine de Padoue* était l'œuvre de l'américain Griffith Rose. De temps à autre, Isolde passait une tête (« Oh, excusez-moi, je me suis trompée d'époque! »), plus loin, Lulu (même jeu). J'avoue que *ASLSP* pour orgue de John Cage m'a lassé; mais d'autres m'apprirent que c'était là un chef d'œuvre. — On revit Cage le lendemain au Buffet de la Gare, pour une « rencontre », qui vira au happening: « Nous n'avons pas la pouissance d'être silent » fit le maître, nous ordonna de remuer nos chaises, puis de nous taire. « Oh alter Duft aus Märchenzeit », comme disait Pierrot.

M.K.

François LECLERE,

Premières Pierres,

Éditions Michel de Maule, Paris, 1987 (128 F).

Chronique d'une œuvre annoncée. C'est une véritable « Poétique de mon langage musical » que publie le compositeur François Leclère avec ces *Premières Pierres.* Poétique d'ailleurs suivie, dans la deuxième partie du livre, d'une « Technique », largement illustrée de schémas, graphiques et analyses. L'ouvrage se termine comme il avait commencé, par un hommage à Jean Barraqué. A l'exergue, tiré de la *Sonate* pour piano, répond l'« envoi » final, volontairement vibrant. Un tel déplacement semble illustrer la propre trajectoire de F.L., se dégageant de l'influence musicale de Barraqué pour revendiquer une filiation d'essence plus spirituelle : d'où le passage de la citation sérielle de la *Sonate* à la rigueur éthique et à l'être-auprès-de-la-mort du compositeur de *La Mort de Virgile.*

Quelle que soit l'appréciation qu'on puisse porter sur ce genre d'ouvrage, il faut dire d'emblée que la valeur n'en est à terme qu'extrinsèque. L'œuvre seule infirme ou confirme — quand elle suit — la valeur du projet. Il n'est certes pas courant de faire ainsi précéder le monument d'un document, qui risque d'en attendre quelque temps le verdict. Mais qu'importe ! Le souci d'exprimer — ne serait-ce qu'envers soi-même — sa propre pensée n'a rien en soi de condamnable. Et l'on a vu des compositeurs, également loquaces, largement transformer l'essai (Messiaen a su ainsi devancer, dès 1944, la plus grande partie de son œuvre). Les réserves que je ferai ne porteront donc, quant au contenu, que sur l'aspect programmatique d'une œuvre annoncée. Que les chefs-d'œuvre parlent et la critique — comme elle l'a toujours fait — saura se « taire ». En attendant, l'œuvre faite n'étant pas largement disponible, il faut répondre au texte par le texte, dans le silence du théorique.

François Leclère revendique en s'en démarquant l'héritage sériel. Mais loin des démarcations libérales qu'il refoule avec vigueur — en tant que subjectivisme, vulgaire désir d'expressivité, « territoire des idées reçues, des clichés, des névroses individuelles »(27) — sa pensée procède plutôt d'un intégrisme. Alors que la tendance est — au moins — d'adhérer au style conciliant du dernier Boulez « libéré de tous les complexes vis à vis d'une organisation stricte du matériau » (Boulez, cité p. 47), F.L. réactive fermement la croyance en un matériau générateur — « première pierre » — se ramenant à l'espace de définition d'une série (cf. 42). Avec le matériau, pas question de transiger ; « il ne peut être question de transformer l'organisation par des manipulations qui nous permettraient de *nous sentir plus chez nous ;* nous n'avons par conséquent d'autre choix que de changer de série-matériau »(152). L'ensemble du travail de F.L. ne se ramène certes pas à l'élaboration d'une série : principe, au sens fort du terme. Car il concède une place au travail, subsumé par la série :

1) du « matériel compositionel » (travail de la *figuration :* non improvisée ni ponctuelle — subjectivisme ! mais « analytique ») ;

2) du « matériel de réalisation sonore » (le timbre en particulier, réduit à la triste fonction de signal (43 et ex. p. 158) et d'ailleurs confondu avec la dynamique) ; de la « matière sonore », « manifestation acoustique » de l'œuvre. Car il est vrai que l'œuvre doit bien *manifester,* à un moment, les propriétés de la série !

La pensée de F.L. semble reposer sur une dialectique diffuse de la contrainte et de la liberté, du pouvoir immanent du matériau et de la faculté poétique du compositeur d'accoucher la « multiplicité fermée » de ce matériau à la réalité sonore. Il y a évidemment quelque chose de la fameuse dialectique de la graine et de l'arbre dans cette conception, le compositeur y jouant le beau rôle du démiurge. D'où l'importance, chez F.L., du fantasme organique, déjà présent, sous forme de métaphore, chez Webern. L'organicité de la forme, qu'il appelle encore Harmonie (au sens pythagoricien) est pour F.L. synonyme de nécessité (à ne pas confondre avec la « nécessité intérieure » de l'expressionnisme allemand). Nécessité est le maître mot de ce projet. Car il s'agit autant d'une nécessité éthique — l'achèvement de l'œuvre réalisée venant sublimer l'inachèvement de l'Œuvre humaine, co-essentiel à toute existence vécue comme limite (cf. Barraqué) — que d'une nécessité formelle :

1) déploiement, pour le compositeur, des propriétés intrinsèques du matériau qu'il a élu en une totalité organique, désignée comme « convergente », « directionnelle », inéluctable », etc. ;

2) proposition, pour la perception, d'un univers clos, totalement *intelligible.* « Engendrer une forme musicale directionnelle, irréversible et convergente, à partir d'un matériau spécifique, et ceci dans l'exigence impérieuse d'une totalité intelligible pour la perception comme dans l'acte d'écriture » (24).

Enfin, cette pensée est corrélaire d'une pensée du silence — sur laquelle s'ouvre le livre, comme doit se refermer toute musique (et toute vie). L'opération de la convergence organique (la « Flèche du Temps ») porte en elle la nécessité de sa clôture et donc, en négatif de son Autre : le silence. F.L. rêve d'un silence nécessaire, absolu, aux frontières de l'absolu de l'œuvre. Quand tout est dit, on peut, on *doit* se taire. Ce silence — qu'il appelle « formel », ce qui est triste — est encore, évidemment, métaphore directe de la mort : d'une mort accomplissant l'au-delà d'une plénitude vécue. Mais on le sait, nulle vie n'est pleine, au sens d'un organisme. C'est pourquoi seule l'œuvre d'art peut réaliser cette plénitude et gagner le silence, tant d'elle-même que de la mort. L'éthique accomplit l'esthétique.

Tout cela est bel et bon mais pose quelques problèmes, d'ailleurs caractéristiques des pensées organiscistes. Comme toute pensée s'appuyant sur une dialectique (je lui fais ce crédit), celle-ci suppose d'abord l'existence d'une médiation. Or, la médiation est précisément ici ce qui manque. La finalité organique tant souhaitée doit advenir par le travail du « matériel » (« poïesis de la figuration ») que le compositeur lui-même se doit d'assurer (même si l'on a parfois l'impression, en lisant F.L., que magiquement, le matériau devrait travailler tout seul, comme les balais de Mickey dans *Fantasia* !). A aucun moment, les « solutions » techniques proposée par F.L. dans la deuxième partie ne répondent à la question : en quoi la forme *désignée* comme organique l'est-elle vraiment ? Qu'est-ce qui fonde cette organicité ? En admettant que le déploiement — l'épuisement ? ou y a-t-il sélection ? — des possibilités d'une série-matériau soient possibles, quelle est la pertinence perceptive de ce déroulement de vertus sérielles a-priori ? De ces « boucles » ou de ces « trajectoires irréversibles » ? Irréversibles *pour qui* ? S'il y a sélection (je l'espère !), comment est-elle assurée par le matériau lui-même ? Que peut dire aujourd'hui de la forme une pensée musicale qui ignore délibérément toute autre dimension que celle des hauteurs ? Etc.

Aussi, il est remarquable que le projet se dilue, dès que l'on aborde la technique, dans un flot de schémas et de graphiques d'une totale abstraction (abstraits de la convocation de toute pensée *musicale*). En soi, ces proliférations graphiques sont toujours suspectes (Xenakis !) et fonctionnent le plus souvent comme poudre aux yeux et cache-misère. Elles masquent mal, ici, l'absence radicale de contrôle, dans toute autre dimension que la combinatoire sérielle. Comment d'ailleurs cette série est-elle sélectionnée, nous ne l'apprenons pas non plus — ce qui est dommage, tant l'acte en paraît fondateur, eu égard à ses grands pouvoirs organiques. Le plus étonnant est que, tandis qu'il accumule d'une main des graphiques d'un arbitraire et d'un constructivisme rarement atteints, F.L. maintient de l'autre sa critique envers les « formalismes » « structuralismes », des musiciens sériels, ses « prédécesseurs », qu'il accuse d'« ingéniérie » (vilain anglicisme) — c'est à dire de technicité inorganique, simplement manipulatoire. F.L. quant à lui n'est pas formaliste ; il affirme seulement : « nous n'avons trouvé

qu'une seule réponse qui soit organiquement opératoire : la géométrisation du matériau » (50). On croit rêver !

Il me faut souligner un dernier aspect, particulièrement irritant, de ces *Premières Pierres :* la présomption de l'auteur, jointe à une inqualifiable méconnaissance de domaines qu'il se permet de disqualifier d'un trait de plume. Si l'on peut, devant des divagations techniques, attendre l'œuvre et son verdict, il ne me paraît pas possible de laisser passer des affirmations telles que « jusque ici dans l'histoire, aucune œuvre musicale ne s'est arrêtée parce que le silence qui lui succédait était nécessairement organique » (18) (« jusque ici » signifie : jusqu'à « Nous », François Leclère). Le fantasme d'une organicité telle que le silence à l'œuvre (comme blanc, faille ou attente) ou l'œuvre au silence (comme cadre, marges, espace d'avénement). C'est pourquoi je m'arrêterai sur les différents types de stratégie (qui sont aussi des poétiques) qu'a générés ce jeu du silence et de la fin.

1) La résorbtion de l'œuvre dans un silence qui la mine de l'intérieur. Cette technique d'éffilochement (que F.L. observe dans le *Marteau sans Maître)* prend la forme d'une auto-élimination du matériau (thématique) : chez Beethoven, très souvent *(Sonate op. 31 n° 1)* ou chez Schumann. Je rappelle le cas exemplaire de la fin des *Papillons* op. 2, où l'on peut observer conjointement : a) le mouvement d'élision, note par note, à partir de la fin, du motif de main gauche, résorbé dans la sonorité de cloche du la aigü, qui semble l'avaler — jusqu'à son extinction complète, marquée par sa présence en creux dans le soupir qui désigne sa place ; b) le *geste* de l'accord ultime de 9e de Dominante s'effilochant par le bas dans un effet acoustique inédit, avant la dernière cadence pirouette (nécéssité d'époque). Où le geste du retrait harmonique (microcosme) reproduit et récapitule, en abyme, le processus de disparition (macrocosme) de la mélodie. F.L., l'œuvre fait-elle « semblant de finir » (59) ? Je rappelle encore, sans multiplier les exemples, le cas fameux, bien au-delà de l'anedocte, de la *Symphonie des Adieux* de Haydn, avec l'élégante concordance visuelle des bougies des pupitres s'éteignant tandis que les cordes se retirent. Ou l'extinction par épuisement, doute, sens de la faille (Mahler). Que l'on relise les pages d'Adorno sur ces ruptures du *Chant de la Terre,* ces moments où la musique « semble douter d'elle même ». Que l'on en ré-écoute l'interminable fin, suspendue à la résolution — qui n'arrive pas — d'une chute cadentielle : l'œuvre *s'ouvrant* dans le silence, par la présence subsistante de la sixte à l'intérieur du dernier accord.

2) A l'inverse, l'éclatement de l'œuvre dans le silence, au terme d'un processus d'accumulation, de saturation ; le déversement brutal de ce matériau en fusion dans le néant, qui en résonnera longtemps *(Le Sacre du Printemps).* Ces fins incandescentes (« brûler le matériau sur place » dit Boucourechliev), on pourrait en montrer l'existence, mais à l'échelle de processus transitoires (fins de période), dès le style classique. Les « Ponts » (groupes de transition de « forme sonate ») et les développements procèdent régulièrement ainsi, par accumulation d'énergie, jusqu'au point de saturation où seuls le silence (l'interruption) et le passage à un autre élément (groupe de Dominante ou réexposition) sont possibles. Ces périodes de matériau « brûlé » sont précisément celles qui ne servent généralement qu'une fois, tant leur principe est de mener « irrésistiblement » (selon le vœu de F.L.) au point-d'orgue, à la césure, au silence (mais tendu) : à l'avénement d'un Autre. L'expressivité — ou puissance de dramatisation — n'est pas, comme le prétend allègrement F.L. « extrinsèque à la grammaire » du système tonal (32). Il suffisait d'ailleurs de lire Rosen pour le comprendre. Ou, à défaut, d'écouter.

3) L'arrêt dans le silence, après le simple « dit » d'un geste minimal. Dans l'esthétique du fragment, de l'intermezzo (cf. Barthes), l'œuvre est l'instantané, l'immédiate présence à soi d'une idée instrumentale, harmonique, sonore... C'est le cas de Schumann encore, mais aussi de Chopin (certains *Préludes*) et bien sûr des œuvres de la période dite « aphoristique » des trois Viennois (Berg : *op. 6,* Webern : *Bagatelles,* Schoenberg : *op. 19).* L'œuvre y est la conjugaison du silence et de son apparition comme lueur, au point extrême de son retrait. Elle advient tandis qu'elle se retire, comme l'arête dans la brume. La présence du silence y peut prendre la densité blanche de la mort, comme dans la sixième pièce, minimale, de l'*op. 19* de Schoenberg, composée le jour de l'enterrement de Mahler — comme les « cut » neigeux de *L'Amour à Mort* d'Alain Resnais.

4) L'achèvement de l'œuvre, enfin, par nécessité interne, complétude des processus — non dans le sens d'un recensement exhaustif des combinaisons mais dans celui d'une nécessité « esthétique » (pour la perception, mais délibérement suscitée) ou « poïétique ». Dans le premier cas, le compositeur détermine l'auditeur à attendre — espérer, comme dit l'espagnol — la fin, soit par résolutions des énergies dans un retour (« forme sonate »), soit dans le mouvement dépressif d'une retombée post-paroxystique (climax — anti-climax : *Tristan.)* Les exemples sont innombrables. Dans le deuxième cas, c'est l'effectuation des possibilités *choisies* du matériau, en fonction de leurs caractéristiques *sonores,* qui détermine la fin de l'œuvre. Ce peut être le mouvement d'une rétrogradation des événements (je pense à Berg, bien sûr, mais aussi au moins connu 1er mouvement des *Variations sur B.A.C.H.* de... Honegger, intégralement rétrogradé à partir de son milieu, selon le processus a-z/z-a). Ce peut être enfin le cas, évidemment exemplaire, de Webern, tant par l'économie et la rigueur de ses choix que par le contrôle vertical auquel il parvient en permanence joint à une conception quasi éthique de l'idéal sonore. S'il est un cas de fin « organiquement nécessaire », c'est bien dans le deuxième mouvement des *Variations op. 27)* que je le lirai : stricte exposition, en moins d'une minute, de huit formes rétrogrades droites et renversées de la série intiale (des trois mouvements), telles qu'elles se croisent sur le son « la », polaire, son déterminé par son numéro d'ordre commun à l'intérieur de chaque série droite et de son renversement. « La construction faite, l'ordre atteint, tout est dit » (Stravinsky !). Webern avait pensé, avant F.L., à l'indéfectible — mais problématique — lien entre cohérence et intelligibilité.

La pensée de la fin — qui est la pensée de la nécessité d'un processus, tel que *perçu* comme nécessaire, à quelque niveau de la conscience que ce soit — a donc occupé quelques compositeurs avant la « solution » géométrique de F.L. Je dirai, pour finir à mon tour, que la pensée d'une organicité nécessaire de l'œuvre, dans le sens de la fermeture souhaitée par Leclère (et d'ailleurs par Webern) me paraît également largement illusoire et souvent dangereuse. Les *33 Variations* de Beethoven épuisent-elles le thème de Diabelli ? Y avait-il une nécessité organique pour s'arrêter à 33 ? Ou simplement la séduction du nombre ? Ou encore la seule nécessité — sans majuscule — de s'arrêter ? Parce qu'il faut bien finir et que le *choix* doublement nécessaire d'une fin et d'une détermination du matériau, qui en ose la transgression. Cet « inachèvement » là laisse au moins à l'interprète, au public, à l'analyste, la possibilité d'un choix en regard, sans être écrasé par l'idée absolue — absolument contraignante — d'une perfection organique blockhaus. Cet inachèvement est ouverture au sens. A la fausse humilité de Leclère et à son « nous » de majesté, je préfère la modestie au fond réelle de l'artisan : « Aux yeux de ces amateurs d'inquiétude et de perfection [dont nous sommes], un ouvrage n'est jamais achevé (...) mais abandonné ». Il est vrai qu'il ne s'agit ici que de Paul Valéry et du *Cimetière marin.* (Paul Valéry, « A propos du Cimetière marin »).

J.-P.G.

SERGE GARANT :
UNE VOIX EXIGEANTE QUI NOUS VIENT DU QUÉBEC[1]

En quoi les écrits d'un compositeur québécois, décédé en novembre 1986 et relativement peu connu en dehors de son pays, peuvent-ils intéresser le lecteur français d'aujourd'hui ?

A priori, nous sommes peu concernés par l'histoire de ce musicien issu d'une petite ville provinciale où règne, dans les années cinquante, un conservatisme culturel particulièrement pesant.

A la vérité, les textes rassemblés avec patience et minutie par Marie-Thérèse Lefebvre, témoignent d'une histoire dont il est passionnant de suivre l'évolution : celle « d'une société, de son émergence et de la recherche culturelle de son identité. » Ce développement du Québec, nous le connaissons surtout par les événements politiques des vingt dernières années, les films de Gilles Carle ou les chansons de Vigneault. Mais le mélomane et le musicien trouveront dans l'itinéraire personnel de Garant l'engagement volontaire d'un homme isolé qui, après avoir découvert l'enseignement de Messiaen, les promesses de Webern et les premières découvertes de Boulez, contribue à projeter son pays dans le XXe siècle musical. Rappelons seulement — car on oublie vite que les cultures ne vivent pas aux mêmes heures historiques — que la première œuvre symphonique canadienne voit le jour vers 1850, que le Ministère de l'éducation n'a été créé, au Québec, qu'en 1960 et que *le Marteau sans maître* n'y a été joué pour la première fois qu'en 1984. « Nous, on n'a pas de temps à perdre, on n'a pas le temps d'attendre que le public connaisse tout Bach avant de jouer du Webern, dit Garant, il faut qu'il prenne les bouchées doubles ou qu'il saute quelque chose. » Dans un contexte technologiquement très avancé, cette course au rattrapage culturel a quelque chose de pathétique. Et pour regagner le temps perdu, Garant bouscule sans retenue les idées reçues. On appréciera le ton polémique, voire l'acidité dévastatrice, de ses premières critiques musicales dans les extraits publiés en encadré. On admirera sa patience pédagogique à expliquer en termes clairs Schoenberg, Berg et Webern, et au passage quelques musiciens moins connus en France comme Gilles Tremblay. Le ton change encore avec les commentaires d'une émission de radio, « Musique de notre siècle », tenue pendant près de vingt ans, parallèlement à son activité de professeur d'analyse et de composition à l'Université de Montréal, et de directeur musical de la Société de Musique Contemporaine du Québec : Garant s'adresse avec plus de diplomatie au vaste public qu'il faut convaincre ; il a à cœur de faire connaître la musique qu'il n'aime pas sans rien renier de ses propres convictions. Un fabuleux travail de défricheur, mais d'éducateur aussi.

Garant, avec d'autres pédagogues et compositeurs comme Gilles Tremblay et Bruce Mather, apparaît bien à travers ces pages comme un figure exemplaire de *bâtisseur culturel.* Par l'exemple, l'œuvre et l'action, il n'a pas prêché dans le désert. Si l'on peut un jour parler d'une musique québécoise spécifique, ce sera en grande partie grâce à lui.

Certes, l'itinéraire d'un Garant surprend peu quand on connaît celui de Boulez. On est frappé du parallèlisme de la trajectoire et du propos : Garant préfère l'organisation logique à l'hédonisme, il se donne des règles pour mieux les détruire, il devient chef d'orchestre pour défendre la nouvelle musique, il trouve dans Bach le modèle et le germe de ses propres proliférations. Il faudra compléter la lecture de ses affirmations et de ses découvertes successives par l'*écoute* de ses œuvres dont l'essentiel est aujourd'hui accessible dans une anthologie[2], en particulier *Phrases I, Jeu à quatre, Offrande I, Offrande III* et *Circuits II.*

Mais l'ouvrage ne nous raconte pas seulement l'histoire d'un boulézien québécois. C'est aussi celle d'un homme qui s'interroge et se remet en question. Et c'est peut-être par là qu'il nous touche le plus aujourd'hui. Car après tant de certitudes et déclarations tranchantes, voilà Garant qui doute : « L'œuvre était avant tout l'affirmation d'une sorte de foi en un devenir de la musique... On est maintenant beaucoup plus seul avec soi. » Ou encore : « Il est possible que cette espèce de névrose qu'on avait devant tout ce qui rappelait une écriture tonale, de près ou de loin, soit en train de se dissiper. » Et même. « On peut fort bien écrire de la musique bête qui sonne bien. Cette musique disparaît généralement en même temps que la mode qui l'a engendrée. On peut aussi écrire de la musique très intelligente et qui ne sonne pas. Le destin de celle-ci est généralement de se faire décortiquer dans quelques revues savantes puis de disparaître. »

Dans cette perspective, deux œuvres de Garant méritent de retenir notre attention. Tout d'abord... *chants d'amours*[3], œuvre merveilleuse de force et de violence, qui, sans aucun archaïsme d'écriture, retrouve une linéarité séduisante du discours qui rejoint immédiatement son public. En 1975, Garant atteint là son style plus personnel. En 1981, avec *Plages*[4], écrit à l'intention de l'Orchestre des Jeunes du Québec[5], il s'invente son propre système harmonique et feint d'oublier le sérialisme. Il définissait lui-même cette œuvre comme une « parenthèse. »

En réalité, un cancer implacable et rapide fera de *Plages* sa dernière œuvre. Mais ce n'est pas la maladie qui a rendu Garant silencieux de 1981 à 1986. Il cherchait, s'interrogeait, se reprochant presque son laisser-aller : « Aujourd'hui je suis plus décontracté et je me demande parfois si je ne le suis pas trop. » Mais avant sa mort, c'est la mode rétro, le sous-Mahler, le sous-Berg qu'il pourfend avec fermeté. « Le romantisme moderne est le parfait exemple de musique inutile, qui n'est contemporaine que par les dates, mais qui par l'esprit, appartient strictement au XIXe siècle. » Il espérait avoir le temps de combiner son nouveau langage harmonique avec la rigueur d'écriture qu'il avait pratiquée pendant trente ans.

La mort transforme toujours une œuvre en un exercice inachevé. Mais il y a, du point de vue de la création, des morts plus injustes que d'autres. Garant vivait, au cours de ces années quatre vingt, la même hésitation qu'il avait discernée chez Boulez à l'époque de *Cummings ist der Dichter,* et il aurait certainement pu appliquer à lui-même ces propos : « On se doute bien que Boulez n'a que faire de solutions qui ressemblent à une démission et qui baignent dans la nostalgie. S'il se sort de l'impasse, ce sera par des moyens et avec une vision autrement riches d'avenir. »

Nous ne connaîtrons jamais la réponse musicale que Garant aurait inventée en cette période d'incertitude. Mais il nous laisse un mot d'ordre, je dirais même une éthique : regarder devant soi, ne pas perdre confiance, ne jamais démissionner.

Jean-Jacques Nattiez

(1). Marie-Thérèse Lefebvre, *Serge Garant et la révolution musicale au Québec,* Préface de Pierre Boulez, Montréal, Louise Courteau éditrice, 1986, 239 pp.
(2) Anthologie de la musique canadienne : Serge Garant, *Radio Canada International,* sans numéro, disques. Écrire à Entreprises Radio-Canada, Maison de Radio-Canada, C.P. 6000, Montréal, P.Q. Canada, H3C 3A8.
(3) Inclus dans le coffret cité à la note précédente.
(4) Disque *Radio Canada International,* n° 626. Couplé avec son *Offrande II* et le *Prélude pour un Marco Polo* de Claude Vivier.
(5) Avis aux jeunes orchestres français qui voudraient inscrire à leur répétoires une œuvre contemporaine accessible et écrite pour leurs possibilités. Pour obtenir des renseignements sur le matériel, écrire au Centre de musique canadienne, 430, rue Saint-Pierre, bureau 300, Montréal, P.Q. Canada, H4G 3G6.

REVUE DES SCIENCES HUMAINES

N° 205, 1987-1. « Musique Littérature ». Publiée par l'Université de Lille III. Textes de Jean-Yves Bosseur, Michel Butor, Raymond Court, Béatrice Didier, Françoise Escal, Gérard Genette, Betsy Jolas, Jean Libis, François-Bernard Mâche, Georges Piroué, Henri Pousseur, Annie Prassolov, Danièle Sallenave. Entretiens avec André Boucourechliev, Pierre Henry, Alain Robbe-Grillet.

La *Revue des Sciences Humaines* consacre un numéro aux rapports entre musique et littérature. Le thème n'est pas neuf. On attendrait donc des textes à la fois la conscience d'une histoire et la responsabilité d'une position. Que soit cernée, sinon l'urgence, du moins l'actualité d'un champ de réflexion qui, pas plus qu'un autre, ne doit être soupçonné d'innocence (de quoi choisit-on de parler : la question n'est jamais neutre). Rien de tel pourtant n'apparaît. Sans doute cela est-il un fait d'époque — qu'il ne s'agirait pas, dans cette mesure, d'incomber aux signataires de ce numéro — mais il manque cruellement ici quelque chose comme une théorie d'ensemble — que dis-je : une tendance, un soupçon d'unanimisme. Aussi, nulle question n'était vraiment posée, nulle réponse n'intervient et l'interrogation reste ouverte, de la nécessité d'un tel questionnement (seuls Boucourechliev et Genette semblent s'apercevoir de cette ambiance de non-lieu : l'un par la brièveté de ses réponses et sa tendance à refuser les questions, l'autre par le fond même de son article — j'y reviendrai). Cela étant, il reste une quinzaine d'articles, repartis en deux grandes rubriques : « les écrivains et la musique », « les musiciens et la littérature » (textes et entretiens réunis par F. Escal).

Que les textes aient, de facto, du mal a s'intégrer à un tel classement est naturel et d'ailleurs sans importance (pourquoi la « variation » de Danièle Sallenave — contribution qui en vaut bien d'autres — est-elle reléguées en fin de volume ? C'est ce qui pourrait instruire sur l'idée qu'on se fait ici de ce que « parler musique » veut dire). Mais quelle que fût la perspective adoptée, un écueil pouvait, me semble-t-il, être évité : celui du recours à l'analogie vague, armée de sa seule intuition. Quelques décennies de structuralisme n'avaient-elles pas refermé l'objet sur lui-même (un peu trop peut-être ?), contre les suggestions de sujets indiscrets ? Voici en tout cas (et Mâche le craint à juste titre)(155) le retour du refoulé. Comme si l'on n'avait rien appris. Ainsi, F. Escal développe longuement, à partir de *Consuelo* de George Sand, le thème du roman-métaphore-de-la-musique (renversement symétrique du rapprochement habituel). La thèse fonctionne avec l'outil associationniste commode du « comme si » : « l'intrication des thèmes et motifs divers [du roman] *rappelle* certains processus musicaux (...) ; il ne s'agit plus du thème comme sujet (topic), mais comme motif *au sens musical du terme* »(29) ; « les personnages (...) résonnent *comme* autant de thèmes contrastés (...) Ils n'ont guère d'épaisseur romanesque (...) ils *sont* des voix et participent plutôt par leur registre, d'une polyphonie d'ensemble »(31). On remarquera, en plus de l'outil grossier du « comme si », la pétition de principe consistant à désigner par des termes musicaux ce dont on veut justement montrer la musicalité (« thèmes », « motifs », « voix », « registre », « polyphonie »...) ! Je ne multiplierai pas les exemples, mais l'ensemble du numéro fonctionnant, à l'exception de quelques pages, avec de telles méthodes (Betsy Jolas, à propos de musique instrumentale « expressives » « car leur forme est celle même de l'émotion » (124) ; fort bien, mais quelle est la forme de l'émotion ? etc.) on ne peut s'étonner que rien de tangible ne sorte de pareils tours de passe-passe.

Béatrice Didier, quant à elle, contourne avec brio l'obstacle. Elle est bien placée pour le faire (« Il y a dans l'esthétique des Lumières, une passion de la comparaison entre les arts«)(22). L'historien étudie ces comparaisons mais ne s'y fie pas. Aussi B. Didier n'aborde-t-elle la question de la dissonance et de sa représentation dans la théorie musicale — *puis* dans l'espace social — au XVIIIe siècle, qu'à partir du fonds d'historicité des textes (Rameau, Rousseau, Diderot...) et dans l'espace symbolique de la représentation. Tout n'est pas inédit dans son propos (on se reportera à sa remarquable *Musique des Lumières)* mais l'approche est au moins épistémologiquement irréprochable et le contenu plus qu'informatif. C'est beaucoup.

Du côté musical, F.B. Mâche a le mérite d'opter, dès l'abord, pour une position tranchée, même s'il n'évite pas toujours, lui non plus, l'analogie facile (mort du thématisme/mort du personnage, multiplication des thèmes musicaux/« foisonnement des images de l'écriture automatique »!)(156). Au nom d'une opposition entre « logique » et « aventure » (il choisit l'aventure), Mâche déploie une perspective de l'histoire de la musique, articulée autour de deux pôles :

1) une tradition rhétorique, modélisée sur le langage et caractérisée par une neutralisation du matériau (jusqu'à Schoenberg, Stravinsky — ainsi réunis — et ceux qu'il désigne comme « formalistes ») ;

2) une musique de l'instant — du timbre, du matériau —, dont le paradigme serait à rechercher du côté d'une « nature » (Debussy, Varèse, Cage et le Stockhausen de *Momente*). Comme beaucoup de classifications binaires, celle-ci est plus opératoire pour l'esprit que pour les faits. Ces derniers résistent, à moins qu'on ne les force. Il y a de cette manière quelque paradoxe à classer les madrigalistes et créateurs de l'opéra du côté de l'instantané, à cause de la *nature* humaine qu'ils se seraient proposé d'exprimer (un simple jeu de mot tient cette fois lieu de raison). Il est facile de rétorquer que s'il est un art de l'éloquence (convaincre par les passions), c'est bien celui de la monodie dramatique. De même, l'« hédonisme » debussyste n'est certainement pas exempt de procédés et de figures, d'ailleurs dûment répertoriés (les fameuses « reduplications » — cf. Ruwet — n'en sont qu'un exemple élémentaire). A part quelques sectateurs du bruit ou du silence, qui restera-t-il, si l'on y regarde bien ? Cage, héritier de Debussy ? C'est lui faire beaucoup d'honneur.

Les « trois exemples de sémantique musicale » proposés par Henri Pousseur se tournent plutôt vers une expressivité immanente du matériau (de la « logique musicale ») (205) — les rapports avec le texte passant au second plan. En dehors de quelques réserves techniques (l'analyse par enharmonie de la p. 201, au sujet d'un accord cadentiel parfaitement formulaire de sixte augmentée est une pure ineptie), la démarche me paraît adaptée au projet « sémantique » (c'est peut-être beaucoup dire) — quoi qu'on puisse en penser : démontrer les « pouvoirs sémantiques de la ligne chantée, *originée* dans ses propriétés syntaxiques les plus autonomes » (190) — c'est-à-dire démontrer le pouvoir expressif immanent de la *mélodie.* Il est pourtant frappant de constater à quel point Pousseur oscille perpétuellement, sans toujours le signaler, entre les différents niveaux d'analyse désignés par Molino et Nattiez sous le nom de « tripartition » (cf. le compte-rendu du livre de Nattiez dans le précédent numéro d'*Entretemps).* Les niveaux étant généralement amalgamés, le passage de l'un à l'autre apparaît parfois très problématique (ainsi, p. 208, de l'aveu même de Pousseur, le décalage entre les « résultats » et les processus qu'il a précédement décrits). Ce point mériterait une étude détaillée mais je ne l'illustrerai que d'un exemple. Au cours de sa première analyse (d'hymnes grégoriennes), Pousseur détaille de manière pertinente les « énergies qui, faut-il le préciser, n'existent que dans la perception, et sont de l'ordre de la *Gestalt* » (192). Outre que la « Gestalt » — référence datée, quasiment magique, des années 50 — n'explique rien et relève d'une illusion nominaliste (nommer, c'est comprendre), on peut se demander comment ce qui existe pour la perception en est arrivé là : à exister, précisément. Le mérite de la tripartition poïétique-neutre-esthétique me semblait de poser les niveaux d'analyse sans fermer a priori le passage d'un niveau à l'autre. Il est évident qu'une forme perceptive (« Gestalt ») — dans la mesure où il s'agit d'un objet d'art, comme tel intentionnel — est *disposée pour* la perception. Elle n'advient pas incidemment mais relève — pour le poïétique — d'une stratégie, en vue d'effets esthésiques, li-

sibles dans le niveau neutre (on pourrait le dire avec une autre terminologie). Il est contradictoire de mener une analyse de l'objet et d'ajouter, comme une évidence (« faut-il le préciser ») qu'il ne s'agit que d'une réalité de l'objet ne relèverait que d'une approche strictement psychologique et individuelle du sujet — ce qui n'est pas, heureusement, le projet de Pousseur. J'ajoute que s'il doit, de mon point de vue, y avoir *passage*, il ne saurait y avoir équivalence, les « discrépances », excès, pertes entre chaque niveau étant au contraire à chaque instant riches de sens et de virtualité.

Il y a donc du stimulant, du neutre et du pire, dans ce numéro (pour le pire, je renvoie le lecteur curieux à l'entretien avec Robbe-Grillet, pour le moins bouffon : « Mozart écrivait de la musique qu'on écoutait en mangeant »...) (104). Mais il a une qualité : celle de contenir, en son cœur, son propre négatif — l'agent de son annulation. C'est, il est vrai, un agent double, car Gérard Genette, dans un bref et lumineux article, propose d'abord une taxinomie originale des modes de présence du texte littéraire à l'œuvre musicale (musiques à texte exceptées, d'où le titre « Romances sans paroles »). Mais par un fait curieux, c'est au centre précisément du numéro que Genette conclut, par des propos d'évidence qu'il est le seul à tenir, sur l'hétérogénéité fondamentale des disciplines évoquées. Ce qu'il dit au centre et qui n'a pas rayonné jusqu'aux marges y prend figure de paradoxe, tant la simplicité en parait soudainement étrange. Il ne s'agit pas tant de renoncer à l'objet polymorphe proposé (puisqu'il l'a auparavant judicieusement répertorié) que d'affirmer la fécondité des différences, en substituant à la méthode du vague (« ut musica poesis » — « un mirage ou un leurre ») la primauté élémentaire de la coupure : « aliter poesis, aliter musica. L'une chante, l'autre parle. Échanger leurs rôles n'est pas toujours ce qu'elles sont de mieux à faire, et les confondre n'est certainement pas la meilleure façon de les aimer ensemble » (210). On ne peut mieux dire, mais il est vrai qu'on aurait pu commencer par là.

J.-P.G.

disque

IANNIS XENAKIS : PLEIADES

Les Percussions de Strasbourg,
Harmonia Mundi/Musique Française d'Aujourd'hui

Créée en 1979, cette œuvre pour percussions seules est l'une des nombreuses expériences menées par Xenakis aux franges de la musique occidentale puisque ne faisant appel à aucune échelle harmonique familière, de près comme de loin. « L'unique source de cette polyrythmie est l'idée de périodicité, répétition, duplication, récurrence, copie fidèle, pseudofidèle, sans fidélité. » Xenakis précise en outre que de petites variations dans la période rythmique fondamentale apportent vivacité et renforcent cette période, que de plus grandes variations la nient au point qu'elle ne soit plus reconnue, alors que des variations encore plus grandes apportent arythmie totale et font percevoir une masse sonore.

Pleiades est en quatre sections. *Mélanges* fait entendre des effets spatiaux présents au sein même de l'écriture, et organisés par des jeux dynamiques ; toutes ces percussions n'expriment aucunement l'idée d'oppression comme dans *Psappha,* mais bien au contraire éclatent de vie et d'entrain. Dans certaines plages, ces rythmes s'embrasent jusqu'à faire songer à des fêtes rituelles. *Métaux* use d'effets moyennement résonnants et est d'une atmosphère plus sombre. *Claviers* a recours à des sonorités très résonnantes, mais son écriture trop connotée et perchée dans l'aigü en fait la pièce la moins intéressante de ce cyle. Enfin, *Peaux,* est plus massive et moins polyrythmique que les trois sections précédentes.

Une belle prise de son achève de séduire l'auditeur de cette œuvre, paradoxalement plus symphonique (et plus belle) que bien des œuvres d'orchestre de Xenakis.

Frank Langlois

NUMERO 1 (*épuisé*)
ANTOINE BONNET: Sur Ligeti.
GERARD PESSON: Three songs from W. Shakespeare de Stravinsky, une œuvre du passage.
FRANCOIS NICOLAS: Visages du Temps: Rythme, Timbre et Forme.
BENOIT JULLIEN: Partitions d'architecture.
DOSSIER HELMUT LACHENMANN

NUMERO 2
DENIS LEVY: Le cinéma a-t-il besoin de la musique?
JEAN-LOUIS LELEU: Le quoi et le comment.
JEAN-PHILIPPE GUYE: Analyse du sens, sens de l'analyse.
MARC TEXIER: Prière d'écouter.
DOSSIER FRANCO DONATONI

NUMERO 3
HUBERT GUERY: Questions d'interprétation.
DENIS COHEN: Réduire la marge de non-écriture.
ANTOINE BONNET: L'offrande musicale.
PIERRE LUSSON: D'un amour des mathématiques et de la musique.
DOSSIER BRIAN FERNEYHOUGH

NUMERO 4
MARTIN KALTENECKER: L'homme au perroquet.
ALDO BRIZZI: Le laboratoire du vide.
CELESTIN DELIEGE: La fin du romantisme.
DOSSIER ELLIOTT CARTER

NUMERO 5
SPECIAL JEAN BARRAQUE
FRANCOIS NICOLAS: Le souci du développement chez Barraqué.
BILL HOPKINS: Barraqué et l'idée sérielle.
ANDRE HODEIR: Le pari de la discontinuité
PATRICK OZZARD-LOW: Barraqué-Broch-Heidegger.
MICHEL FANO: Le temps de l'amitié.
ANDRE RIOTTE: Les séries proliférantes.
HERIBERT HENRICH: Des techniques sérielles dans le "Temps Restitué"
JOEL-FRANCOIS DURAND: La Sonate pour piano
ROSE-MARIE JANZEN: L'inachèvement sans cesse.
JEAN BARRAQUE: Propos impromptu bibliographie, discographie, catalogue.

NUMERO 7
HACENE LARBI: A propos des pièces op.10 de Webern
LAURENCE HELLEU: *Les soldats* de B.A. Zimmermann
FRANCOIS NICOLAS: Les preuves et les traces
JEAN-PHILIPPE GUYE: De l'expressivité
DOSSIER KLAUS HUBER

NUMERO 8
DOSSIER LUIGI NONO

BULLETIN D'ABONNEMENT

NOM .....
PRÉNOM .....
ADRESSE .....
.....
CODE POSTAL .....
VILLE .....
.....
PAYS .....

Facultatif :
TÉLÉPHONE .....
PROFESSION .....

☐ Désire recevoir un numéro.
France : 80 F
Étranger : 90 F

☐ S'abonne à ENTRETEMPS :

4 numéros, à partir du n° .....

France : 260 F
Étranger : 330 F

Abonnement de soutien : à partir de 500 F.

Les chèques bancaires ou postaux et mandats internationaux sont à libeller à l'ordre de ENTRETEMPS.

Bulletin d'abonnement à envoyer à :

ENTRETEMPS, 42, rue de Montmorency,
75003 PARIS - Tél. : 42.22.12.47

©**1988** Revue « ENTRETEMPS »
Tous droits de reproduction réservés
pour les textes originaux et les traductions

ENTRETEMPS
est une revue trimestrielle
de musique contemporaine
composée par Europresse,
64 rue des Binelles,
92310 Sèvres,
imprimée sur les presses
de l'Imprimerie des PUF,
73 avenue Ronsard,
41100 Vendôme.
N° 33 708

Graphisme:
Frédéric Bérard-Caseneuve,
39 rue Guy Mocquet,
91700 Ste Geneviève des Bois